# ECRAN 75

JUIN-JUILLET

37

LAUREN BACALL

LE NÉORÉALISME

FANTASTIQUE 75

LES FILMS NOUVEAUX ET TOUTE L'ACTUALITÉ

9 F

contacts

LA LIBRAIRIE DU CINEMA

# NOUVEAUTES FRANÇAISES

HISTOIRE GENERALE DU CINEMA MONDIAL. Tome 5 (G. Sadoul) (L'Art muet, l'après-guerre en Europe, 1919-1929) Inédit - relié - 548 p - 260 ill. **97 F**

LES FILMS DE MA VIE (F. Truffaut - 360 p. illustr.) .... **53 F**

DOSSIERS DU CINEMA (Films - III - Collectif) ..... **44 F**

DE L'AUTRE COTE DE L'ECRAN (H. Lassa - La crise du cinéma, problèmes et solutions, un essai de 165 p.) .. **35 F**

NOTES SUR LE CINEMATOGRAPHE (Robert Bresson) .. **22 F**

LE LIVRE BLANC DE LA DISTRIBUTION EN FRANCE (Gilbert Grégoire) ..... **35 F**

PSYCHANALYSE ET CINEMA (Christian Metz, Roland Barthes, etc.) ..... **50 F**

MICHEL SIMON (Claude Gauteur et André Bernard - 280 p., 200 il.) ..... **38 F**

Collection « Citadel » - Henri Veyrier (250 p., 500 ill.) :

GARY COOPER ..... **40 F**

LAUREL ET HARDY ..... **40 F**

Ces prix s'entendent
franco de port et d'emballage

24, rue du Colisée - 75008 Paris
256-17-71 - C.C.P. 14816-46 Paris

ECRAN 75
JUIN-JUILLET
37

*« La mieux informée, la plus dynamique et la plus brillante des revues françaises de cinéma. »*
(Film News, New York.)

# SOMMAIRE

**LE FANTASTIQUE HORS DU GHETTO**
par *Gérard Lenne.* 12

**TRENTE ANS APRES : LE NEO-REALISME**
par *Jean A. Gili, Marcel Martin, Claudio Zanchi, Tino Ranieri* et *Lino Micciché.* Bibliographie, filmographie 23

**BREVE RENCONTRE AVEC LAUREN BACALL**
par *Alain Lacombe.* 43

## LA CRITIQUE

La clepsydre 53
Le cœur et l'esprit 54
La concentration ⁂ Un ange passe 56
A cause d'un assassinat 57
Vivre à Bonneuil 58
Lily aime-moi 59
La vita in gioco (+ entretien) 60
Les jours gris 62
Dialogues d'exilés 63

LE DEUXIEME SOUFFLE
Le fils du sheik 64

TOUS LES FILMS SORTIS A PARIS
du 1er avril au 15 mai 65

LES PETITES MARGUERITES 72

*Pour vous abonner, compléter votre collection, faire connaître ECRAN a vos amis, voyez pages 79 et 80.*

## LA CHRONIQUE

**TOUTE LA VILLE EN PARLE** (La Turquie à Paris) 3
**LES GRANDS ESPACES** (Hongrie) 5
**QUINZE JOURS AILLEURS** (Perpignan) 8
**EN V.O.** (Les films de ma vie) 10
**LA VIE EST A NOUS** (Cinéma parallèle) 73
**LE CHAGRIN ET LA PITIE** (Les deuils) 75
**L'ECUME DES JOURS** (Nouvelles brèves) 77

ECRAN
vous rappelle
qu'il est maintenant
en vente
le 15 de chaque mois

# EUROPE

## revue litteraire mensuelle

**Rédacteur en chef : Pierre GAMARRA - Secrétaire de Rédaction : Charles DOBZYNSKI**

21, rue de Richelieu - 75001 PARIS - C.C.P. PARIS 4560-04

DEUX NUMÉROS SPÉCIAUX EXCEPTIONNELS :

**LES FUTURISMES I**

Mars 1975
(Italie, France, Portugal, Chili, Argentine, Mexique)
avec notamment une étude sur
le music-hall, le cinéma et la radio
du Futurisme

**LES FUTURISMES II**

Avril 1975
(Russie, Union soviétique, Allemagne, Pologne, Angleterre, Le vorticisme)
avec notamment
une étude sur
le théâtre futuriste russe

et les chroniques habituelles

**dont celle de Michel Capdenac sur le cinéma**

# L'Avant-Scène

*Juillet-Septembre (N° 160-161) :*

**SPECIAL FANTASTIQUE**

100 photos (dont 70 photogrammes inédits)

**Le cauchemar de Dracula,** Terence Fisher *(découpage in extenso).*
**Le Cabinet du Dr. Caligari,** Robert Wiene *(découpage in extenso).*
Biofilmographie complète : **Frankenstein.**
Supplément-photos : **Freaks** et **Les chasses du Comte Zaroff.**

*Spécial double : 15 F (Etr. : 18 F)*

**EXCEPTIONNEL :**
Pour la première fois, les lecteurs peuvent commander en grand format (24 x 30) toutes les photos publiées dans ce numéro.

**■ " L'Avant-Scène" a édité 800 pièces et 180 films.**
**■ Textes intégraux et photos. Le numéro 7,50 F. (Etr. 9 F.)**
**■ 15 000 abonnés dans 65 pays.**
**27, rue Saint-André-des-Arts, Paris-6e - C.C.P. Paris 7353.00.**

ECRAN 75

*Revue mensuelle de cinéma*

**EDITIONS DE L'ATALANTE**
60, avenue Simon-Bolivar - 75019 Paris
C.C.P. La Source 340-79-40
Tél. : 357-27-90 (administration)
208-92-05 (rédaction)

*

**DIRECTION**
Henry Moret

**REDACTION EN CHEF**
Marcel Martin
Guy Braucourt

**REDACTION**

Olivier Barrot — Jean A. Gili
Claude Beylie — Guy Hennebelle
Michel Capdenac — Alain Lacombe
Claire Clouzot — Roland Lacourbe
Jean Domarchi — Gérard Lenne
Roland Duval — Max Tessier

**SECRETARIAT DE REDACTION ET MAQUETTE**
Henry Moret

**CORRESPONDANTS ETRANGERS**
Walter Achugar (Amérique latine)
Yvette Biro (Hongrie)
Francis Bolen (Belgique)
Eduardo Geada (Portugal)
Misa Grcar (Yougoslavie)
Ulrich Gregor (R.F.A.)
Gordon Hitchens (U.S.A.)
Lino Micciché (Italie)
Jerzy Plazewski (Pologne)
Carl-Henrik Svenstedt (Suède)
Maurice Taszman (R.D.A.)
Augusto M. Torres (Espagne)
Mahama Traoré (Afrique)

**DIRECTRICE DE PUBLICATION**
Estelle Moret

*

**ABONNEMENTS**
Voir conditions p. 95

**PUBLICITE**
A la revue

**IMPRESSION**
C.I.B., 7, rue Darboy - 75011 Paris

**DIFFUSION**
N.M.P.P.

Commission Paritaire n° 52 296
Dépôt légal n° 38 362
Printed in France

Les articles signés n'engagent que leurs auteurs
Tous droits réservés pour tous pays

# TOUTE LA VILLE EN PARLE

L'ACTUALITE

## La Turquie à Paris

*Du 9 au 15 avril s'est déroulée à Paris une semaine du cinéma turc, cinéma pratiquement inconnu des Français, si l'on veut bien considérer comme autant de « ballons d'essai » la première semaine organisée fin 68 dans le cadre du « cinéma des Ambassades » et la sortie commerciale de* UMUT *(Espoir) de Yılmaz Güney, auteur vedette de cette nouvelle semaine. Laquelle a eu lieu ensuite dans certaines villes de province.*

*On peut d'autant plus s'étonner de cette méconnaissance que la production annuelle, qui était d'une soixantaine de films dans les années 50-60, a parfois atteint les 200 films. Production phénoménale si l'on tient compte du fait que la Turquie est un pays en partie sous-développé, mais qu'on peut expliquer par l'engouement des couches populaires pour ce qu'elles considèrent comme le divertissement le moins cher. Il faut néanmoins ajouter que la concurrence de la télévision, en essor depuis 68, la fragilité des structures industrielles, la présence de la censure mêlées à cette inflation galopante de films, plagiats, tournés très vite, ont eu pour conséquence la création d'un climat de crise fort peu favorable à l'éclosion de chefs-d'œuvre d'audience internationale.*

*Si la semaine des Ambassades avait été consacrée en majorité aux vétérans, c'est-à-dire à ceux qui donnèrent les premières œuvres cinématographiques spécifiquement turques, dans les années 50, cette nouvelle semaine fut surtout celle du jeune cinéma. Les aînés ayant pour nom Atif*

Yilmaz, considéré comme l'un des meilleurs cinéastes turcs et qui, dès ses début dans les années 50, s'était penché sur les proolèmes du peuple, et Yilmaz Guney, dont le nom nous est mieux connu en France, surtout depuis qu'il a séjourné dans les gèoies de son pays.

Trois films de Güney figuraient au programme. Chronologiquement, UMUT (dont Marcel Martin a dit ici même tout le bien qu'il fallait en penser), ELEGIE (1971) et L'AMI (1974).

ELEGIE est une œuvre épique autour des péripéties d'un groupe de contrebandiers qui a trouvé reluge dans une région montagneuse où les chutes de pierre sont fréquentes. Ce qui ne fait qu'accroître le climat d'insécurité dans lequel vivent ces hommes et permet à l'auteur de donner libre cours à son lyrisme et à son sens très strict de l'esthétique. Entre les divers temps forts, dont les chutes de pierre seraient symboliquement le point culminant, l'auteur se livre à une série d'observations et de mises au point sur la condition des paysans qui n'ont pas encore saisi le sens de l'unité, de la femme (seule l'une d'elles fait un « métier d'homme », médecin), sans toutefois nous préciser les motivations qui poussent ces hommes à défier la loi et les gendarmes.

Dans L'AMI, si le contexte est différent, le propos est identique et aussi précis que peut l'être le décor où l'auteur situe son film. Nous sommes en milieu urbain, au sein de la bourgeoisie d'affaires. Deux amis se retrouvent. L'un d'eux est devenu riche, l'autre, fidèle à ses engagements universitaires, sillonne en tant qu'ingénieur les routes d'Anatolie. Le nouveau riche invite son ami à venir passer quelques jours dans sa luxueuse résidence de bord de mer. C'est l'été, la chère est bonne, les femmes sont jolies. Mais l'ingénieur a d'autres soucis. Il tente de faire prendre conscience à son ami de ce qu'il est devenu, lui rappelle qu'il est fils de paysan d'Anatolie et qu'il a trahi sa classe en même temps que les siens.

La présence de cet ami, perturbant quelque peu traditions et certitudes, vient aussi bouleverser l'existence de la jeune belle sœur, laquelle est à l'âge des flirts et des soirées dans les discothèques. Pour elle, le moule est définitivement brisé, mais l'avenir s'annonce infini.

INQUIETUDE (1974) est le quatrième film de Serif Gören, ancien assistant de Atif Yilmaz et Yilmaz Güney.

Situé de nos jours, puisqu'on y évoque le débarquement turc à Chypre, et prenant pour prétexte une curieuse affaire de vendetta (un paysan, poursuivi par trois hommes auxquels il doit de l'argent, vient se louer comme ouvrier agricole dans un champ de coton), le film bifurque bien vite vers le constat social.

L'auteur décrit le travail harassant, les conditions précaires, les mœurs frustes des travailleurs du coton que son héros a rejoints ; toutefois, trop occupé à gagner la somme nécessaire à son salut, il n'adhère pas à la lutte qu'ils vont entreprendre contre l'agha qui les exploite en leur payant le coton à un taux dérisoire.

LA SECONDE FEMME (1974), de Atif Yilmaz est une sorte de mélodrame social. Un paysan aime une bergère au regard de cristal. Mais la jeune femme ne pouvant pas avoir d'enfant, pour la mère du paysan, comme pour les villageois, c'est un défi aux traditions. Contraint, le paysan choisit une seconde femme, une aveugle, fertile dit-on. Il continue néanmoins à aimer sa première femme, ce qui déplait à la nouvelle qui leur fait un chantage à la procréation. La terre ne rendant plus, il va travailler à la ville comme ouvrier. Pendant son absence la situation se renverse : la seconde femme fait une fausse couche et la première se découvre enceinte. L'aveugle, de jalousie, alerte le village déjà hostile au couple. On chuchote partout que la femme est adultère et qu'elle doit être lapidée. Mais l'époux prend sa défense car à la ville ses yeux se sont dessillés.

Dans son premier film, EMINE COUCHE-TOI LA (1974), Omer Kavur s'intéresse, lui aussi, aux mœurs villageoises, mais il situe son œuvre dans les années 1900, au temps du sultanat. Le village où se déroule l'action est à l'image d'une société hypocrite et répressive.

Une jeune prostituée, Eminé, est exilée dans ce village. Dès son arrivée, la population et les notables, se déclarant bafoués dans leur honneur, se liguent contre elle. Seul un exilé politique prend sa défense, la traite en être humain, comprend ses souffrances, mais ne peut rien faire, étant donné sa situation. Sans appui, sans ressources, sans travail, la jeune femme, que tous les hommes auraient néanmoins désiré posséder, meurt de faim.

Produit par la télévision suédoise, tourné en 1973 en Algérie, inédit encore en Turquie, LE NOUVEAU-NE, de Barbro Karabuda, est un réquisitoire contre la misère des paysans d'Anatolie.

En pleine saison des moissons, un paysan a la cruelle douleur de perdre sa femme, décédée des suites de son accouchement. L'enfant a besoin de lait. Tout en continuant son labeur sous le soleil écrasant, l'homme recherche une femme qui pourra allaiter l'enfant, mais les travaux des champs mobilisent tout le village dont la récolte est le seul moyen de subsistance.

**Gérard LANGLOIS.**

ESPOIR
de Yilmaz Güney.

# LES GRANDS ESPACES

CINÉMA D'AILLEURS

## Hongrie

*En décembre, les journées du cinéma hongrois à Budapest m'ont permis de voir la quasi totalité de la production de l'année, une vingtaine de films. J'en suis revenu rassuré sur la continuité de ce cinéma. Suite à un certain raidissement politique sensible depuis dix-huit mois dans le domaine de la vie intellectuelle, on pouvait craindre en effet quelques conséquences sur le cinéma ; de même on pouvait se demander si les impératifs de rentabilité fixés à la production n'allaient pas se traduire par un changement d'inspiration et d'orientation.*

*Il semble heureusement que ces craintes aient été vaines : le cinéma national reste fidèle a lui-même et s'affirme comme le meilleur de ce qui se fait dans les pays socialistes, à la fois par son niveau artistique et par l'enracinement de sa thématique dans le contexte social. Ce cinéma, entre autres caractérisques, a complètement échappé à ces superproductions historiques qui semblent être la voie de garage d'une inspiration à bout de souffle et d'une expression en perte de vitesse. La plupart des cinéastes hongrois parlent de l'actualité et ils le font avec une spontanéité, une franchise et une conscience civique qui peuvent servir de modèles et qui sont sans égales dans le reste du monde communiste. C'est pourquoi le cinéma hongrois rend si exactement et si lucidement compte de la réalité politique et sociale du pays : devant une situation aussi satisfaisante, je veux croire et espérer qu'aucune mesure restrictive ne viendra perturber cet épanouissement dont la raison profonde est sans nul doute le climat de confiance qui semble régner entre les autorités et les cinéastes pour le plus grand profit d'un art responsable et accompli.*

*A tout seigneur tout honneur, Miklos Jancso mérite d'être cité en premier parce qu'il reste le chef de file du cinéma national. Pourtant son nouveau film, CHERE ELECTRE, risque de ne convaincre que les convaincus et exige de ses admirateurs une admiration inconditionnelle : je me compte au nombre de ses admirateurs et je dois reconnaître cependant qu'il donne l'impression de tourner en rond et que ce film n'ajoutera rien à sa gloire, qu'il risque au contraire de susciter des « exécutions » d'autant plus sommaires que la déception sera plus vive, le climat de Cannes n'étant par ailleurs guère propice à l'objectivité. Que Jancso soit désormais prisonnier d'une thématique et d'une esthétique dont il a peut-être épuisé les richesses, c'est possible. Il n'empêche que sa maîtrise reste souveraine, cette fois sur le thème de la recherche du bonheur, et son invention visuelle surprenante, l'Oiseau de Feu moderne étant un hélicoptère rouge.*

*La production 74 a été malheureusement marquée par deux absences majeures : celle d'Istvan Gaal (PAYSAGE MORT) et celle d'Istvan Szabo (25, RUE DES SAPEURS). Par contre Peter Bacso, créateur abondant et discuté, aura signé une comédie musicale LES ETINCELANTES, qui ne laisse pas de réjouir par son côté contestataire puisqu'elle met en cause avec humour les défauts d'une certaine bureaucratie dans le cadre d'une fabrique de conserves : la plupart des travailleurs étant des femmes, le film prend un tour sympathiquement féministe (batailles pour une crèche). Naturellement on peut penser que la forme employée par Bacso (comédie chantée et dansée, ce qu'il nomme* ciné-pop*) désamorce en partie la revendication : il reste que le film dit en riant quelques vérités qui sont toujours bonnes à dire.*

## Cannes 1975 : le palmarès

**dans l'attente, dans notre prochain numéro, de l'important compte rendu consacré à cette manifestation.**

**PALME D'OR**

CHRONIQUE DES ANNEES DE BRAISE de Mohammed Lakhdar Hamina (Algérie)

**PRIX SPECIAL DU JURY**

JEDER FUR SICH UND GOTT GEGEN ALLE (L'ENIGME DE KASPAR HAUSER) de Werner Herzog (R.F.A.)

**PRIX D'INTERPRETATION**

VALERIE PERRINE dans LENNY de Bob Fosse (U.S.A.)
VITTORIO GASSMAN dans PROFUMO DI DONNA (PARFUM DE FEMME) de Dino Risi (Italie)

**PRIX DE LA MISE EN SCENE**

Michel Brault pour LES ORDRES (Canada)
Costa-Gavras pour SECTION SPECIALE (France - Italie - R.F.A.)

**LE JURY** souligne la qualité et la présence de Delphine Seyrig dans le Jeune Cinéma

**PALME D'OR DU COURT METRAGE**

LAUTREC de Geoff Dunbar (G.-B.)

**PRIX SPECIAL DU JURY COURT-METRAGE**

DARIOU TEBE ZVERDOV (JE TE DONNE EN CADEAU UNE ETOILE) de Fedor Hitrouk (U.R.S.S.)

**PRIX DE LA CRITIQUE INTERNATIONALE** (FIPRESCI)

L'ENIGME DE KASPAR HAUSER (Werner Herzog)
O THIASSOS (LE VOYAGE DES COMEDIENS) de Theodoros Angelopoulos (Grèce)

**PRIX DU JURY ŒCUMENIQUE**

L'ENIGME DE KASPAR HAUSER

**PRIX DE L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES CINEMAS D'ART ET D'ESSAI**

INDIA SONG (Marguerite Duras)

**PRIX DE LA COMMISSION SUPERIEURE TECHNIQUE**

TOUCH OF ZEN de King Hu (Hong-Kong)

CHERE ELECTRE
de Miklos Jancso.

*Le cinéma de Bacso est peut-être, toutes proportions gardées, l'équivalent de ce « cinéma politique » tel que le pratiquent chez nous un Costa Gavras ou un Boisset : il délivre un « message » sous une forme apte à attirer l'attention et l'intérêt du plus grand public. Les facilités que Bacso se permet au niveau du « spectacle » ne vont pas sans entraîner quelques complaisances au niveau de l'idéologie mais il n'en reste pas moins que ses films sont parmi ceux qui témoignent le mieux sur la réalité sociale hongroise, peut-être avant tout parce que le réalisateur sait donner une vie convaincante à des personnages attachants qu'il décrit dans une situation de crise professionnelle et sentimentale, ces deux composantes de la vie étant toujours étroitement liées. Cette approche véridique, jointe à un sobre et solide travail de caméra (presque toujours en noir-et-blanc) donne aux films de Bacso une authenticité quasi documentaire et une force de conviction qui suffisent à balayer les ambiguïtés d'un cinéaste qui se veut délibérément « commercial » mais qui témoigne sur la réalité sociale avec une indiscutable lucidité, en particulier sur ce que j'appellerai les contradictions entre catégories socio-professionnelles différentes.*

*Andras Kovacs est lui aussi un témoin rigoureux de la vie quotidienne (LES MURS, EXTASE DE 7 A 9, COURSE DE RELAIS) mais il lui arrive aussi de s'échapper de l'actualité pour brosser une page d'histoire d'une vigueur exemplaire (JOURS GLACES). C'est encore ce qu'il fait dans LES YEUX BANDES, sous la forme d'une parabole, en mettant en scène un aumônier militaire aux prises avec sa conscience. Chargé d'assister un soldat condamné à être fusillé, il est sollicité de parler de « miracle » lorsque le condamné disparaît sans laisser de traces au cours d'un bombardement aérien : partagé entre sa foi et sa raison, il finit par sombrer dans la folie. Libre à chacun de lire, au-delà de l'anecdote, une « moralité » sur le tardeau, parfois insupportable, que constitue la vérité que les individus doivent — ou devraient — assumer.*

*Les préoccupations de Ferenc Kosa (10.000 SOLEILS) ne sont pas d'une moins haute ambition. Dans HORS DU TEMPS, il a montré comment l'univers concentrationnaire (celui de Horthy au début des années 30) broie les individus, non seulement les « rebelles », mais aussi les « libéraux » : trois prisonniers communistes paient de leur vie la grève de la faim qu'ils ont entreprise pour dénoncer le système, mais le directeur de la prison, partisan d'une répression moins brutale, est lui aussi victime de l'engrenage ; pourtant l'épisode a un effet positif, celui d'ouvrir les yeux de quelques prisonniers de droit commun. Le film est d'une grande beauté plastique, puissamment mis en scène dans un décor carcéral qui évoque Piranèse. Le dernier film de Kosa, CHUTE DE NEIGE, lointainement inspiré du Japonais Kawabata, frappe aussi par sa grandeur épique et sa somptuosité visuelle car il se déroule presque entièrement dans un paysage de montagnes et de forêts. Ici aussi on voit à l'œuvre le mécanisme de la terreur qui broie l'individu. En 1944, un soldat en permission régulière est harcelé de questions par un officier fasciste qui le considère comme déserteur, ce qu'il n'est encore qu'en pensée : mais le piège se referme car personne n'est innocent dans ce monde de violences et même la montagne s'acharne contre les hommes, ce qui nous vaut un final d'une audace et d'une beauté stupéfiantes.*

*Si Kosa est un poète épique sans pareil dans le cinéma hongrois (son art est fort différent de celui de Jancso), Imre Gyöngyössy s'affirme de film en film comme un poète lyrique de belle envolée. TU ES NU, sorti ici sous le titre idiot de LEGENDE TZIGANE (voir notre n° 23, page 78), brûlait d'une flamme discrète et d'une passion contenue. Dans LES FILS DU FEU, un lyrisme sauvage s'épanouit jusqu'au délire dans une fresque inspirée par un fait historique abominable, le massacre des prisonniers politiques évadés d'une prison en 1944. A travers la campagne embrasée par les couleurs de l'automne, les prisonniers, hommes et femmes, fuient en désordre, tirés comme des lapins par les nazis et leurs complices fascistes. Le cinéaste flanque par-dessus bord tout réalisme et toute vraisemblance au profit d'une évocation au symbolisme surprenant qui trouve sa justification dans son élan révolutionnaire et sa ferveur lyrique.*

*Janos Rozsa a adapté un roman*

LES ETINCELANTES
de Peter Bacso.

*de Bela Balazs dans JEUNESSE REVEUSE, portrait sensible d'un adolescent du début de ce siècle devant qui s'ouvre le chemin de la vie. Après son brillant PETOFI 73, Ferenc Kardos déçoit avec LES HAIDOUKS, sorte de « western » historique où le brio de la réalisation tourne un peu à vide. On attendait mieux aussi de Zsolt Kezdi Kovacs après ZONE TEMPEREE et son superbe ROMANTISME. L'ARROSEUSE ORANGE est un très charmant film pour enfants, qui peut d'ailleurs plaire aussi aux grandes personnes. Le second film de l'opérateur Sandor Sara*

LES FILS DU FEU d'Imre Gyöngyössy.

# QUINZE CINÉASTES HONGROIS

● **Peter Bacso (né en 1928)**

En été c'est simple (1963).
Cyclistes amoureux (1965).
Un été sur la colline (1967).
A bout portant (1968).
Rompre le cercle (1971).
Temps présent (1972).
Le raseur rasé (1972).
Le dernier élan (1973).
Les étincelantes (1974).
Touche pas ma barbe (en tournage).

● **Judit Elek (née en 1937)**

Où finit la vie (1968).
La dame de Constantinople (1969).
Un village hongrois (1973-74).

● **Istvan Gaal (né en 1933)**

Remous (1963).
Les vertes années (1965).
Baptême (1967).
Les faucons (1970).
Paysage mort (1972)

● **Imre Gyöngyössy (né en 1930)**

Pâques fleuries (1969).
Tu es nu (Légende tzigane, 1972).
Fils du feu (1974).

● **Miklos Jancso (né en 1921)**

Les cloches sont parties à Rome (1958).
Cantate (1963).
Mon chemin (1964).
Les sans espoir (1965).
Rouges et Blancs (1967).
Silence et cri (1968).
Ah, ça ira (1968).
Sirocco d'hiver (1969).
Agnus Dei (1970).
La pacifista (en Italie, 1971).
La technique et le rite (en Italie, 1971).
Psaume rouge (1971).
Roma rivuole Cesare (en Italie, 1973).
Chère Electre (1974).

● **Ferenc Kardos (né en 1937)**

Grimaces (co-réal. Rozsa, 1965).
Jours de fête (1967).
Une nuit de folie (1970).
Petöfi 73.
Les Haïdouks (1974).

● **Zsolt Kezdi Kovacs (né en 1936)**

Zone tempérée (1968).
Romantisme (1971).
L'arroseuse orange (1973).

● **Ferenc Kosa (né en 1937)**

Dix-mille soleils (1967).
Le jugement (1970).
Hors du temps (1973).
Chute de neige (1974).

● **Andras Kovacs (né en 1925)**

Averse (1960).
Les toits de Budapest (1961).
Les etoiles d'automne (1962).
Les intraitables (1964).
Jours glacés (1966).
Les murs (1967).
Extase de 7 à 9 (1968).
Course de relais (1971).
Terre en friche (1973).
Les yeux bandés (1974).

● **Gyula Maar (né en 1934)**

Le pressoir (1971).
La fin du chemin (1974).
Madame Déry (1975).

● **Marta Meszaros (née en 1931)**

Cati (1968).
Marie (1969).
Pleurez pas jolies filles (1970).
Délivrance (1973).
Adoption (1975).

● **Janos Rozsa (né en 1937)**

Grimaces (co-réal. Kardos, 1965).
Les adorables (1970).
Jeunesse rêveuse (1974).

● **Sandor Sara (né en 1933)**

La pierre lancée (1969).
Là où sont les faisans (1974).

● **Istvan Szabo (né en 1938)**

L'âge des illusions (1965).
Père (1966).
Un film d'amour(1970).
25, rue des Sapeurs (1973).

● **Pal Zolnay(né en 1928)**

Alarme d'avril (1961).
Quatre jeunes filles dans une cour (1964).
Le sac (1967).
Tu étais prophète, mon cher (1968).
Le visage (1970).
Photographie (1972).

LA FIN DU CHEMIN de Gyula Maar.

# QUINZE JOURS AILLEURS

LES FESTIVALS

(LA PIERRE LANCEE) me paraît être un échec. LA OU SONT LES FAISANS se veut une parabole sociale à la faveur de la description pittoresque d'un camp de vacances collectives pour adultes, mais le propos n'apparaît pas clairement et l'intention s'effrite dans les détails de l'anecdote.

A noter par contre deux intéressants débuts, celui de Rezsö Szöreny, VISAGES INCONNUS (deux étudiants en psychologie tentent de sauver un délinquant juvénile de sa pente fatale en le prenant en charge, mais en vain) et surtout celui d'Istvan Darday, LE VOYAGE EN RECOMPENSE, une pénétrante étude sur le retard de la conscience sur l'évolution sociale, des paysans refusant obstinément que leur jeune fils aille en Angleterre en récompense de sa bonne conduite. Mais la révélation la plus remarquable de ces dernières années, c'est celle de Gyula Maar. Déjà son premier film, LE PRESSOIR (un groupuscule de comploteurs fascistes dans les années 30) avait révélé un styliste et un créateur d'atmosphère d'une maîtrise exceptionnelle. LA FIN DU CHEMIN (Grand Prix du dernier festival de Mannheim) confirme les dons de ce cinéaste de premier ordre sur un sujet plus actuel et plus brûlant, la panique morale qui saisit un ouvrier mis à la retraite prématurément. Admirablement incarné par Josef Kroner, ce personnage est l'objet d'une profonde et bouleversante étude de caractère et l'occasion d'une série de notations sociales du plus grand intérêt pour la compréhension des rapports individuels en pays socialiste. Le film comporte des audaces inattendues et des trouvailles surprenantes mais il est d'une rigueur et d'une sobriété toutes bressonniennes.

Le cinéma hongrois a depuis longtemps atteint un très haut niveau de professionnalisme grâce à des opérateurs de classe internationale comme Janos Kende, Sandor Sara, Tamas Somlo, Janos Zsombolyai. La plupart des films sont actuellement tournés en couleurs, et sur pellicule Eastman, ce qui leur assure une haute qualité artistique. Beaucoup de débutants viennent du Studio Balazs et du documentaire, ce qui leur donne une vision du monde respectueuse de l'authenticité. Le cinéma hongrois n'est pas un cinéma d'intellectuels ni d'esthètes (même celui de Jancso), il est profondément enraciné dans la réalité historique et sociale. Compte tenu de la modestie de sa production, sa qualité moyenne est remarquable et il donne l'exemple accompli d'une belle réussite artistique et humaine.

**Marcel MARTIN.**

## Perpignan

Voila maintenant dix ans que se poursuit à Perpignan sous la direction de Marcel Oms et de son équipe une des réflexions les plus intéressantes qui se puissent trouver sur les rapports entre le cinéma et la société dont il est issu. De précédentes manifestations sur le Western, la Guerre de 1914-1918, le cinéma italien, la question juive, cent ans d'histoire de France, etc., ont prouvé combien la formule était heureuse et combien elle se révélait féconde non seulement pour les chercheurs mais aussi pour le public, toujours très nombreux même pour des films réputés difficiles. Avec Confrontation s'organise une démarche qui, au travers d'une quarantaine de films, fait venir à la surface la signification cachée des films apparemment éloignés des problèmes de notre temps. En 1973, une rencontre se fit même — expression d'un choix méthodologique cohérent — sur le thème

## LIVRES-CADEAUX

Quelques-uns de nos abonnés n'ont pas encore reçu l'ouvrage-cadeau qui leur avait été promis. Nous en sommes désolés, mais nous ne nous attendions pas à ce « rush » sur certains titres qui se sont trouvés, de ce fait, épuisés rapidement. Nous serions donc reconnaissants aux lecteurs dont les noms suivent de bien vouloir nous indiquer lequel de ces livres, parmi ceux dont nous disposons encore, ils désirent recevoir : **LE ROMAN NOIR AMERICAIN,** d'Alain Lacombe ; **GUIDE DES FILMS ANTI-IMPERIALISTES,** par Guy Hennebelle ; **LA GRANDE ILLUSION, LES VISITEURS DU SOIR, DROLE DE DRAME** (ces trois derniers comprennent le texte intégral des dialogues et un millier de photos du film).

Ceci concerne : MM. Pierre Paret, de Marseille ; Alain Richard, de Strasbourg ; Yves Khatchatriantz, de Pantin ; Jean-Pierre Morot, de Mulhouse ; André Lenaerts, de Liège ; Bruno Cavara, de Sasso Marconi ; Bartolome Madal Herrero, de Séville, R. Dos Santos Ferreira de Strasbourg et Mlle Elisabeth Geoffroy, de Vanves.

ATTILA, FLEAU DE DIEU
de Pietro Francisci.

*du cinéma comme spectacle et fut l'occasion de poser quelques problèmes fondamentaux : le spectateur peut-il échapper à l'esclavage des images pour lire l'idéologie sous-jacente qui court sous des films n'empruntant leur matière visible qu'aux ressources d'une imagerie spectaculaire ?*

*Le thème de cette année, « Le Moyen Age vu par le cinéma », a permis une fois de plus de cerner la spécificité d'un art qui a la faculté de faire revivre devant nous dans un éclairage réaliste des époques passées et en même temps d'évoquer ce passé dans une perspective qui renvoie toujours à des problèmes contemporains. Ce n'est pas un des moindres paradoxes du cinéma que cette possibilité de donner par exemple une image plausible de la spiritualité médiévale au travers de comportements individuels et en même temps de n'évoquer cette spiritualité que par rapport à des interrogations actuelles : LE 7e SCEAU et LA SOURCE d'Ingmar Bergman sont ainsi une des illustrations les plus convaincantes du bas Moyen Age et en même temps une transcription sur l'écran des tourments d'un auteur confronté à la société dans laquelle il vit.*

*Le film historique, même s'il emprunte les traits du spectacle le plus anodin et s'il se sert du passé comme un cadre commode, un espace dépaysant pour inscrire un récit « d'aventures », renvoie toujours à la contemporanéité de l'époque à laquelle il a été tourné. Comme l'écrit Pierre Sorlin : « Le film historique, prenant comme base des événements passés, illustre des problèmes politiques contemporains ; il opère, de bout en bout, une translation vers le présent (...). Il présente des faits derrière les données perceptibles, une incertitude qui suppose la possibilité d'explications extérieures » (1). Ainsi, pour prendre l'exemple des films italiens vus à Perpignan, JERUSALEM DELIVREE (1917) de Enrico Guazzoni est une apologie du christianisme qui débouche au final sur une allusion explicite à la situation internationale : par un fondu enchaîné les armées des croisés sont remplacées par les armées alliées (italiennes, françaises, anglaises) qui vont abattre les nouveaux infidèles et s'emparer d'une nouvelle Jérusalem tombée aux mains des Germains. LA COURONNE DE FER (1941) de Alessandro Blasetti conserve intacte l'idéologie fasciste mais propose un message pacifiste en liaison avec les événements de l'année du tournage. ATTILA FLEAU DE DIEU (1953) de Pietro Francisci développe, au travers de l'intervention du pape Léon Ier qui arrête les hordes d'Attila, une thématique en relation directe avec la guerre froide. Enfin FRANÇOIS ET LE CHEMIN DU SOLEIL (1973) de Franco Zeffirelli s'appuie sur l'expérience spirituelle de Saint François d'Assise pour faire l'apologie d'un mode de vie plus près de la nature — d'inspiration vaguement hippy — et pour critiquer le souci d'enrichissement matériel et d'appauvrissement spirituel des sociétés occidentales. Il serait également aisé de démontrer la signification contemporaine de films comme LANCELOT DU LAC de Bresson, LES CONTES DE LA LUNE VAGUE de Mizoguchi, SANJURO de Kurosawa, LES CHEVALIERS TEUTONIQUES de Alexander Ford, ANDREI ROUBLEV de Tarkovski, PROMENADE AVEC L'AMOUR ET LA MORT de Huston. Ainsi, quelle que soit l'origine des films, les auteurs se retrouvent chaque fois dans une approche d'un passé toujours perçu comme un écho à des préoccupations actuelles. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si beaucoup de films sur le Moyen Age ne s'intéressent pas à n'importe quelle période de celui-ci mais surtout au bas Moyen Age, c'est-à-dire à une époque charnière entre un monde qui finit et un monde nouveau qui s'annonce : pour qu'il y ait « renaissance », il faut d'abord mourir. Ainsi, notre sensibilité et notre intelligence vont chercher dans le Moyen Age finissant un reflet de notre propre sentiment de vivre dans un monde en mutation, dans une civilisation qui cherche son renouveau. Le film historique n'est en fin de compte que le réceptacle de nos problèmes : malgré le décalage dans le temps, les significations véhiculées se lisent au présent.*

**Jean A. GILI**

(1) Pierre Sorlin, « CLIO A L'ECRAN », in Revue d'Histoire moderne et contemporaine, avril-juin 1974.

LA SOURCE
d'Ingmar Bergman.

EN V.O.

LETTRE DU CHEF-LIEU

# LES FILMS DE MA VIE

*Te souvient-il, cousin, des derniers soubresauts de la IV^e^ République ? En ce temps-là, du côté de Bressuire, nous nous préoccupions bien plus de l'évolution du cinéma américain que de la pacification en Algérie. Allah Hitchcock était grand et Mahomet Truffaut était son prophète, dans les colonnes de* Arts *et des* Cahiers du Cinéma. *En publiant LES FILMS DE MA VIE, qui sont à peu près ceux de la nôtre, François Truffaut nous rajeunit de dix-sept ans, nous invite à un pèlerinage aux sources de notre cinéphilie militante, du temps où nos joies importées d'Hollywood nous faisaient oublier la honte d'être Français casqués.*

*Depuis, le jeune critique aux canines acérées a effectué son grand bonhomme de chemin, mettant en pratique sa politique des auteurs en une douzaine de films qui ont fait de François Truffaut le metteur en scène européen le plus admiré et le plus écouté aux Etats-Unis. Un coup de chapeau en passant à l'auteur des* MISTONS, *de* TIREZ SUR LE PIANISTE, *de* BAISERS VOLES *et de* DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT *(qui éclipsent à nos yeux les plus cotés mais plus surfaits* 400 COUPS, JULES ET JIM, FAHRENHEIT, LA NUIT AMERICAINE) *pour avoir si régulièrement réussi sa carrière. Mais nous admirons moins le critique d'être devenu un cinéaste considérable que le cinéaste d'avoir su rester un critique vigilant. Peu nous importe que l'Académie Française guette Truffaut au détour de son vingtième film (je prends les paris). Ce qui compte, c'est de se dire chaque fois qu'on voit un film et qu'on en parle aux lecteurs dans ECRAN, LE PETIT ECHO DE LADON ou LE FANAL DU PLATEAU DE MILLEVACHES : « Tiens, ce n'est pas mal... mais qu'en penserait donc Truffaut ? » Si j'étais metteur en scène (hou la la), dès que j'aurais achevé mon film, je lui téléphonerais pour lui demander : « Dis-donc, François, tu ne pourrais pas venir jeter un coup d'œil sur mon petit dernier pour me dire s'il est présentable ? ». Il nous a si bien fait aimer le cinéma qu'il est un peu resté notre conscience critique.*

*Recueil d'articles publiés pour la plupart entre 1954 et 1958, auxquels viennent s'ajouter quelques textes inédits, LES FILMS DE MA VIE confirme que François Truffaut fut bien le meilleur critique de sa génération, celle de la Nouvelle Vague, la première génération de cinéastes cinéphiles. Pour juger intelligemment des productions de son époque, il disposait de cinq atouts essentiels : sa personnalité, son inculture, sa lucidité, sa familiarité, son agressivité (qui s'est muée en sérénité). N'oublions pour lier la sauce une théorie du cinéma à toute épreuve : la politique des auteurs.*

*1. SA PERSONNALITE - Le premier atout de Truffaut, c'était évidemment de voir les films en futur cinéaste. Truffaut visitant les films des autres, c'était d'abord un regard extrêmement attentif, un regard de metteur en scène, d'où une critique faite essentiellement de remarques concrètes, très sensible aux insuffisances et aux artifices, mais prompte aussi à un enthousiasme toujours rationnel. Nul n'a mieux que lui perçu la démarche d'un cinéaste, parce qu'il marchait déjà comme lui. Son maître André Bazin avait sur le cinéma le point de vue de Sirius, il était malgré sa passion d'une sereine objectivité. Revivant les films au point de les refaire parfois, en reprenant le scénario, Truffaut poussait très loin la subjectivité, en imposant la première personne, donc en personnalisant à l'extrême l'art en principe impersonnel de la critique. Avec le recul du temps, il a raison de préférer neuf fois sur dix ses encensements à ses éreintements. Mais ceux-ci étaient aussi bien argumentés que ceux-là, parfois mieux quand il faisait la leçon à sa victime et il nous a autant appris à aimer le cinéma en détruisant Clément qu'en reconstruisant Renoir.*

*2. SON INCULTURE - A une époque où la critique de cinéma s'intellectualise de plus en plus, d'ailleurs à juste titre, il semble paradoxal d'affirmer que l'inculture scolaire de Truffaut l'a beaucoup servi. Autodidacte, formé sur le tas, n'abordant pas le cinéma avec les œillères d'une formation littéraire, il a posé sur les films un regard neuf. Il avoue au passage, à propos d'Orson Welles, que c'est par Welles qu'il a découvert Shakespeare. Toute sa culture vient du cinéma, et c'est une excellente chose. La littérature, la musique, la peinture (qu'il oppose très justement*

**Le festival d'Orléans**, avec un jury composé de sept cinéastes étrangers, a décerné son prix à LA CHASSE AU LION A L'ARC de Jean Rouch. Le public a couronné UNE INFINIE TENDRESSE de Pierre Jallaud.

**M. Jean Brunsvig**, Président de la Chambre syndicale des Producteurs français de Films de court métrage, a adressé à M. Michel Guy, secrétaire d'Etat à la Culture, une lettre ouverte où il s'inquiète que les mesures annoncées en faveur du court métrage n'aient pas encore été mises en œuvre alors que cette forme d'expression cinématographique joue un rôle non négligeable dans le rayonnement culturel de la France.

*au cinéma) lui ont été révélés par le cinéma, passion unique et totale. D'ailleurs Truffaut fut le précurseur de l'âge d'or de la cinéphilie, qui correspond aux cinq ou six premières années de la V• République. Il fut l'un de ceux qui débarrassa la passion pure du cinéma de ses plus encombrants parrainages. Depuis, les trissotins ont pris leur revanche.*

*3. SA LUCIDITE - Ne ramenant jamais sa science mais affirmant ses goûts ou dégoûts sans détours, Truffaut n'avait pas seulement un regard juste mais le nez creux, une intuition exacte de la beauté et de la sincérité, et savait atteindre en peu de mots au fond des choses. Certes il lui est arrivé comme à tout le monde de se mettre le doigt dans l'œil (un peu moins rarement que Rivette et Douchet, les plus infaillibles au petit jeu des étoiles des « Cahiers ») ou de faire preuve d'une excessive partialité en faveur de Hawks contre Huston (dont il ne pouvait pressentir l'évolution), de surestimer Kazan et Ray en sous-estimant Walsh et surtout Ford (sur lequel il fait son autocritique)...*

*Dans le détail, ses articles américains sont parfois contestables mais globalement ils restent judicieux. C'est lui, l'un des premiers, qui a mesuré le mieux l'apport fondamental du cinéricain à la culture contemporaine, contrebalançant ainsi la néfaste influence des ciné-clubs qui avaient instauré ce qu'il dénonce comme « l'absurde et haissable hiérarchie des genres ». Bien que je ne partage guère son admiration pour Cocteau, Chaplin, Bergman, et pas entièrement sa dévotion pour Welles et Rossellini, il en parle si bien qu'à défaut de me les faire aimer, il m'invite à les revoir autrement. J'aimerais qu'il s'attarde un peu plus sur Wilder, Preminger, Minnelli, Pagnol, ou qu'il ait pressenti un peu mieux Risi, Ferreri, Comencini (il était trop tôt pour les Suisses). Mais quand il évoque Vigo, Renoir, Guitry, Ophuls, Becker, Bresson, Bunuel (tiens, aucun Américain parmi eux !), il est insurpassable. La politique des auteurs inaugurée par André Bazin prend sous sa plume un sens décisif, elle a conditionné notre vision du cinéma, elle a donné force et cohérence à une théorie critique qui fit ses preuves, même si elle a désormais fait son temps. Pourquoi Huston et Wilder ont-ils bien évolué, et Preminger ou Aldrich mal tourné ? La politique des auteurs n'explique pas certaines évolutions paradoxales. Mais il importe de rester plus que jamais « hitchcocko-hawksien », c'est-à-dire de demeurer fidèle malgré les girouettes déboussolées d'aujourd'hui, à une conception classique du cinéma.*

*4. SA FAMILIARITE - Ce qui me plaît le plus chez Truffaut critique, c'est son style, ou plutôt son absence de style, bref, son* ton. *Là encore son inculture le sert. Jamais on ne le prend en flagrant délit de dissertation. Sa plume brille rarement au détriment de la caméra. Mais il a tout de même les mots aussi précis que le regard. Le style non stylisé de Truffaut est d'abord direct, efficace, il reflète ce qu'il voit et ce qu'il sent, il touche le lecteur par sa spontanéité (pourtant réfléchie) et par sa familiarité (sans négligence ni vulgarité). J'aime surtout à propos d'un film ses esquisses de monologue intérieur apparemment hors-sujet, ses rapprochements avec le vécu, le côté systématiquement anecdotique de sa critique subjective. Il aime à tous propos ouvrir des guillemets. Et surtout il adore raconter les films, fidèle en cela à la tradition des cinéphiles formés sur le tas, dont tout effort critique débute par une évocation : « tu te souviens quand... ». Raconter un film, c'est pour n'importe qui une manière d'éluder son analyse. Pour Truffaut, c'est une façon de le revivre, sinon de le refaire. Il n'est pas celui qui raconte parce qu'il n'a rien à dire, mais celui pour qui toute analyse est forcément descriptive. Il vit les films comme Diderot voyait les tableaux. Un film, dit Belmondo à Deneuve dans LA SIRENE DU MISSISSIPI, c'est « une histoire avec des sentiments ». Sa critique également.*

*5. SA SERENITE - Le temps et la réussite ont fait du plus agressif des critiques, un créateur serein. Cinéaste comblé, il se souvient qu'il fut un critique heureux. Il est l'un de nos rares metteurs en scène qui admette que la critique s'exerce à son détriment. Les meilleures pages de son livre sont sans doute celles de l'introduction où il analyse pertinemment le phénomène de la paranoïa artistique. Il demande à ses collègues : que deviendriez-vous si les critiques n'étaient plus là pour parler de vous, en bien ou en mal ? Il admet le risque critique avec toute son injustice.*

*Il avoue même que l'exercice de la critique est bien plus difficile qu'à son époque. Il est vrai que nous sommes plus déboussolés que lui. Il est aussi vrai que nous manquons de boussoles comme Truffaut. Mais Truffaut serait-il encore aujourd'hui un critique sûr ? On peut en douter en lisant la dernière partie des FILMS DE MA VIE, intitulée « Mes copains de la Nouvelle Vague ». A quoi bon exhumer par amitié des notules complaisantes sur Chabrol, Malle, Kast, Mocky, Berri. Publie-t-on un livre pour faire plaisir à tout le monde ? Et parmi les nouveaux venus, si Doillon mérite ses compliments, est-il bien nécessaire de s'attarder sur Laszlo Szabo ? Au lieu de s'intéresser à ces gentillesses gratuites, on s'interroge plutôt sur les absences. De qui ne parle pas Truffaut, et pourquoi ?*

*Malgré ces ultimes défaillances, Truffaut reste un témoin privilégié sans qui le cinéma d'aujourd'hui ne serait pas tout à fait ce qu'il est. Qu'on aime ou non ses films, peu importe, on se sent rassuré de le savoir là, et bien là !*

*Roland DUVAL.*

**La Fédération Internationale** des Producteurs de Films indépendants a tenu sa seconde convention le 17 mai en présence des délégués des 21 organisations de producteurs qu'elle groupe actuellement. Elle a élu pour 1975-76 un directoire composé du Président Volker Schlöndorff, des vice-présidents Manouchehr Anvar (Iran), Nelson Pereira dos Santos (Brésil), Laurence Merrick (U.S.A.) et du trésorier Yves Gasser (Suisse). Les participants ont réaffirmé leur volonté de lutter contre l'hégémonie des monopoles multinationaux et de considérer le film d'abord comme un objet culturel.

# LE FANTASTIQUE

A l'heure où les salles spécialisées sont toutes reconverties dans l'érotique à quatre sous et le karaté, le fantastique, genre longtemps populaire, a tendance à s'embourgeoiser. Les films que nous voyons apparaissent donc dans les festivals. Comme celui d'Avoriaz, qui est devenu un tremplin de lancement pour les meilleures sorties en exclusivité de l'année. Comme le Festival International de Paris, ex-Convention, qui s'est déroulée cette année au Palais des Congrès, occasion unique de voir bon nombre de films distribués dans les circuits secondaires dans les pays anglo-saxons, et qui n'ont aucune chance d'arriver jusqu'à nous. Comme le Festival d'une semaine qui s'est tenu au cinéma La Clef. Trois manifestations sans lesquelles serait impossible le tour d'horizon qui suit.

par
Gérard
LENNE

# HORS DU GHETTO

Trois cents vedettes sur les cimes enneigées d'Avoriaz, quarante mille spectateurs dans l'immense caverne du Palais des Congrès, les salles pleines pour PHANTOM OF THE PARADISE et pour YOUNG FRANKENSTEIN, une floraison sans précédent d'articles dans les journaux et d'émissions de radio ou de télévision : le fantastique, en ce début 75, semble avoir gagné la partie. Souhaitons pourtant qu'on ne l'embrasse pas pour mieux l'étouffer, et prenons un peu de recul, ça ne fera pas de mal.

Nous avons assisté, au long des années 60, à une grande mutation de civilisation, à la fois historique et culturelle. Tout avait bien commencé : l'élection idyllique de Kennedy, la coexistence pacifique, les jeux inoffensifs de la conquête de l'espace. Vint l'assassinat de J. F. K., le cauchemar vietnamien, l'effondrement de toutes les valeurs et l'apparition de cultures nouvelles.

Modèle culturel privilégié, le cinéma fut particulièrement sensible à cette mutation, révélant un certain épuisement de la création. Ce qu'on a pris pour la fin d'Hollywood n'était certes pas une mort économique, mais l'abandon d'un système trop rigide désormais inadapté aux innovations nécessaires pour sa survie. Le compartimentage en genres aboutissait au ressassement : le mélo, le western, le récit de guerre, la comédie et le sempiternel drame psychologique, tout cela finit par s'user. Il fallait que le cinéma se renouvelle, sous peine de se scléroser. Un moyen : la surenchère. On a vu les escalades dans la violence et dans l'érotisme. Un autre moyen : le fantastique...

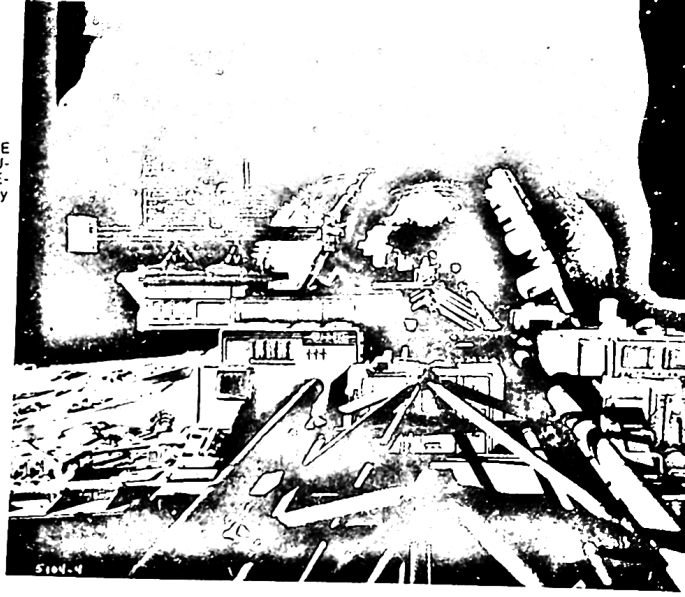
Après avoir connu une ère d'optimisme et de bonne conscience, l'époque du bonheur par le confort, bref, les années 50, la civilisation occidentale est entrée dans une de ces phases de crise qui se sont toujours révélées propices à la naissance du fantastique. Tout s'effondre, tout s'effrite. Trouble,

Photos pages 12 et 13 :

FLESH GORDON de Howard Ziehm et Michael Benveniste. MAD HOUSE de Jim Clark. FRANKENSTEIN JUNIOR de Mel Brooks. DOCTOR JEKYLL AND SISTER HYDE de Roy Ward Baker.

Ci-contre :

SILENT RUNNING
de Douglas Trumbull.



déséquilibre, angoisse : le monde d'aujourd'hui coïncide à nouveau parfaitement avec les thèmes que développe depuis toujours le fantastique : vertige devant l'inconnu, conflit du normal et de l'anormal, vieilles hantises du surnaturel et du paranormal...

Pourtant, paradoxalement, on a pratiquement abandonné peu à peu la production de série traditionnelle. Adoptant une vieille maxime réaliste (« If you can't beat them, join them »), le cinéma tout entier s'est fait fantastique, et le fantastique a envahi tout le cinéma. L'un des grands champions du box-office de tous les temps, est un film d'horreur et d'épouvante : L'EXORCISTE. Depuis que des réalisateurs prestigieux comme Polanski et Kubrick lui ont donné ses lettres de noblesse, le fantastique est sorti de son ghetto. Du coup, il a perdu sa naïveté, qui faisait sa poésie de vrai spectacle populaire. Il s'est mis à penser. Un peu trop : à trop vouloir démontrer, on oublie le spectacle (ce n'est pas un hasard si FAHRENHEIT 451 est le plus mauvais Truffaut). Sans compter que le message est souvent douteux quand il se veut idéologique : voir, cette année, la propagande nataliste style « Laissez-les vivre » de ZERO POPULATION GROWTH, le boy-scoutisme écologique de SILENT RUNNING. Est-ce une loi du spectacle que plus son dience s'élargit, plus son contenu est équivoque

La vogue du fantastique dans les années s'inscrit également dans un phénomène plus vaste qui repose sur la nostalgie, à la fois sources d'inspiration (voir la mode rétro : FANTOME DU PARADIS n'est-il pas aussi retour du FANTOME DE L'OPERA ?) et des structures du cinéma d'antan. Dans l'état actuel des choses, il est en passe de rester le seul lieu du cinéma où l'on puisse suivre un récit suspense, avec des personnages et des situations qui permettent une identification : le seul avec films-catastrophes, qui se tiennent d'ailleurs aux frontières du fantastique (ne sont-ils pas bâtis autour d'une menace souvent irrationnelle et les chevauchent parfois quand il s'agit d'un fléau polluant (voir SOYLENT GREEN).

MAN ON A SWING de Frank Perry.

Page suivante :

FRANKENSTEIN JUNIOR
de Mel Brooks.

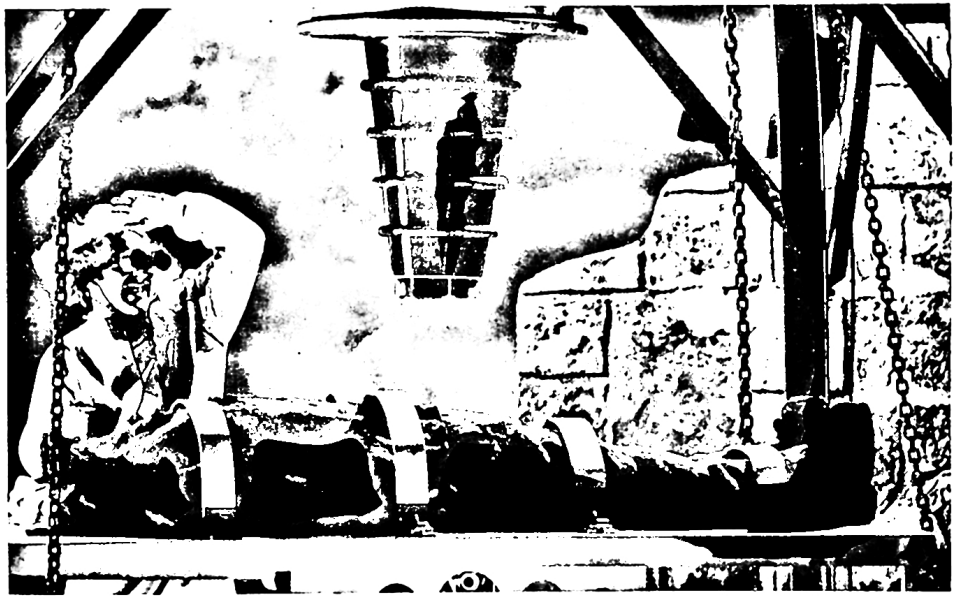
## *RIONS UN PEU...*

*Rien de plus périlleux que la parodie. Tout genre est déjà, par nature, autoparodique, puisqu'il se livre constamment à des effets de répétition et de déformation de ses constantes esthétiques, de ses stéréotypes (exemple type : l'arrivée tonitruante, pour bien marquer le début du dernier acte, de voitures de police toutes sirènes hurlantes). Certains tombent d'eux-mêmes, innocemment, dans la caricature : voir la fine équipe des Rollin, Mercier, Franco, Aguirre...*

*Aussi la vraie parodie n'est-elle jamais viable si elle vient* seule. *Sauf exception particulièrement brillante comme SCHLOCK... Les films de Morrissey, à l'instar du BAL DES VAMPIRES. de Polanski, donnent surtout, nous l'avons analysé ici, un regard* autre *sur le mythe. Une sorte de détournement. Ce qui doit se mener avec rigueur : pour l'avoir négligé, Freddie Francis n'a abouti avec son SON OF DRACULA (où le fils du comte tente de se faire opérer pour guérir cette affreuse malédiction) qu'à une bouillie clownesque.*

*Mel Brooks, qui s'était déjà révélé un maître, a réussi en cet ouvrage si délicat. Dépassant le simple pastiche, qui ne saurait être plus qu'un exercice, et l'imitation respectueuse (usage du noir et blanc), il y ajoute une dimension culturelle. Nous sommes dans la grosse farce lorsqu'il* singe *les séquences célèbres des premiers Frankenstein (celle des cerveaux, avec le reflet dans le miroir, celle de la petite fille, celle de l'ermite) mais les références qui les soutiennent font intervenir toute la culture qui occupe le contexte. Le mot* culture *est d'ailleurs celui qu'emploie Gene Wilder en s'apprêtant à exécuter avec la créature un numéro de comédie musicale digne de Fred Astaire et Gene Kelly : c'est tout un univers hollywoodien qui est remué par une présentation théâtrale comme celle de KING KONG, un violon comme celui de Sherlock Holmes, un Igor qui s'habille comme Quasimodo...*

*Au contraire, un pastiche (d'ailleurs inégal) comme FLESH GORDON ne fait appel qu'à une culture d'afficionado de la b. d., et il en est lassant.*



## PALMARES

**LA CLEF**

Prix du public : **Ghost Story.**

**AVORIAZ 75**

Grand Prix : **Phantom of the Paradise.**
Prix spécial du jury : **It's Alive.**
Prix de la critique : **The Parallax View.**

**CONVENTION 75**

Grand Prix (Licorne d'Or) : **The Hephaestus Plague.**
Effets spéciaux : **Silent Running.**
Scénario le plus original : **Dead of Night.**
Interprétation : le bébé de **I Don't Want to be Born.**
Mention spéciale à Dan Curtis et Richard Matheson pour **Dracula** et le court-métrage **Amelia.**
Grand Prix du public : **The Hephaestus Plague.**

# MONSTRE ES-TU LA ?

Quand on joue aux gendarmes et aux voleurs, la question cruciale est toujours de savoir qui sera le gendarme. Dans le fantastique, ce sera : « Qui est le monstre ? »

Tout part de là. Ce personnage central, indispensable est une structure ouverte à la signification. Pas de problème quand il s'agit du fameux « blob », cette masse de matière vivante à laquelle il serait difficile de s'identifier (le merveilleux gag, d'ailleurs, d'avoir appelé le film BEWARE THE BLOB ! en Angleterre, SON OF BLOB ! ! !). Ce mouvant de confiture de groseille, c'est le monstre par excellence, le concept de monstruosité se suffisant à lui-même, l'entité, l'abstraction. Qu'importe sa nature, pourvu qu'il représente ce danger inconnu, cette abomination qui rôde et qui engloutit tout imprudent qui passe à sa portée... Les inventeurs du « blob » ont atteint du premier coup l'économie maximum de moyens : pas d'exposition, pas d'explication, pas de drame. Le fin du fin de la primarité rejoint le génie.

Dans le fantastique le plus réactionnaire, le monstre c'est l'autre. C'est l'anormalité vue sous l'angle de la différence : sous-entendu, le refus de se voir soi-même comme autre que normal. Conception combattue par de nombreux films (les histoires de vampires, avec la contamination, sont le moyen le plus sûr de la subvertir) mais soutenue par beaucoup d'autres au temps de la bonne conscience : le monstre assassin de BLOODFEAST est un assez bel exemple de *villain*, métèque immigré, parlant avec un fort accent étranger, boiteux de surcroît. Il n'est, c'est évident, pas comme nous : s'étonnera-t-on qu'il se complaise à faire couler le sang ? Cela dit, BLOODFEAST est probablement le plus grand film d'humour parmi ceux que nous traitons. A-t-on remarqué que l'humour se moque traditionnellement de l'autre, tournant en dérision sa *différence* ? Sans remonter au Moyen Age qui raillait les aveugles, nous connaissons toutes les blagues sur les sourds, les homosexuels, les Juifs, les Noirs, les Ecossais, etc. L'humour gaulois du « Hérisson » et de « Cent Blagues » en fait un usage industriel, et Coluche n'a fait que pousser jusqu'à l'absurde les procédés de Fernand Raynaud avec ses histoires peuplées de Belges et de Suisses. On se moque particulièrement de qui on a peur, et inversement. Pendant et après les guerres contre l'Allemagne, on n'a cessé de caricaturer chez nous le Boche (les compositions de Francis Blanche en officier S.S. en sont le dernier avatar). Mel Brooks, qui connaît à fond toutes les recettes du comique, s'en donne à cœur joie dans YOUNG FRANKENSTEIN autant que dans THE PRODUCERS, avec ses Teutons au fort accent germanique (cf. Kenneth Mars, l'interprète du policier au bras artificiel, etc.).

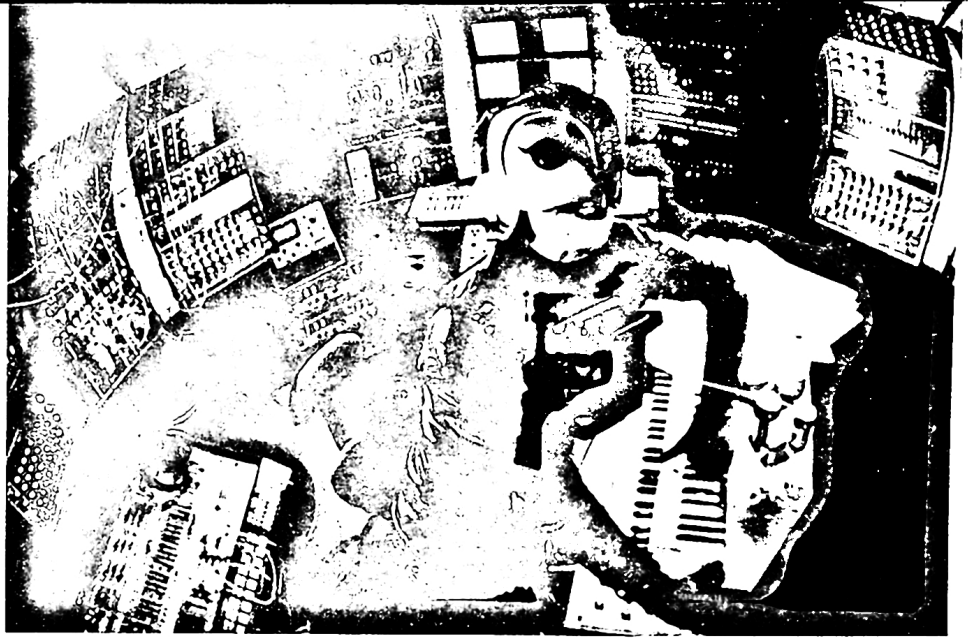
On n'a jamais si bien montré que dans le fantastique la bêtise et la cruauté de la populace s'acharnant contre l'Etranger : le savant incompris ou sa malheureuse créature, le meurtrier pervers, ou tout simplement les animaux. Comme les militaires de THE THING mitraillaient la » chose » d'un autre monde, comme les avions de KING KONG bombardaient le gorille, on voit d'odieux explorateurs dans THE LAND THAT TIME FORGOT (qui devrait sortir bientôt en France) exterminer à coups de grenades explosives les indigènes comme les animaux préhistoriques de l'île qu'ils ont découverte. On pense aux lynchages, on pense aux battues contre la Bête du Gévaudan.

Il devient difficile à la majorité silencieuse, à ces braves gens qui fournissent les cohortes des militaires et des chasseurs (les « gros cons » de « Charlie-Hebdo »), de détruire aussi allègrement les monstres qu'il leur arrive de procréer. Car telle est la rançon de notre civilisation affolée : la consommation galopante des drogues pharmaceutiques, le choix inconsidéré de l'énergie nucléaire et l'accroissement absurde de la pollution ne sont pas pour rien dans le nombre grandissant des malformations et anormalités congénitales. Sans compter qu'au sens figuré, le mot *freak* (monstre) est aussi celui qui baptise les enfants révoltés en rupture de bercail familial : les parents très *straight* ont de quoi s'écrier en effet, trahi par leur propre chair, « Nous avons enfanté des monstres ! ».

D'où une série de films extrêmement équivoques, l'idéologie de « Laissez-les vivre ! » s'insérant facilement dans le schéma fantastique. On joue à fond sur l'instinct maternel, le plus viscéral qui soit. On a vu, au dénouement de ROSEMARY'S BABY, l'acceptation de l'enfant monstre.

De même, dans IT'S ALIVE, les parents moyens catastrophés par ce qui leur arrive reconnaissent pourtant le monstre comme leur enfant (après un dramatique conflit entre la mère et le père). Or, le film est particulièrement fasciste, et anti-contraception de surcroît. Le tout est de savoir si on oublie la monstruosité par égard pour la procréation, comme c'est le cas aussi dans DEAD OF NIGHT, ou bien si on se rallie, en quelque sorte (comme Rosemary, sans doute) à cette anormalité véritablement acceptée. Selon la réponse, les films seront orientés idéologiquement dans un sens ou dans l'autre. Parfois, c'est le bébé-monstre lui-même qui détermine son destin : titre du film de Freddie Francis, d'après Matheson, I DON'T WANT BE BORN est une phrase magnifique, marquant la révolte du monstre conscient mais non responsable de sa condition. N'en sommes-nous pas tous là ?

Film ultra-réactionnaire, ZERO POPULATION GROWTH n'est pas un fantastique à monstre, mais un fantastique d'anticipation avec parabole sociale (cf. LE MEILLEUR DES MONDES, 1984, FAHRENHEIT 451, THX 1138, etc.). La « monstruosité » est ici dans un organisme social qui supprime toute liberté en interdisant aux individus de procréer. L'attrait du fruit défendu multipliera, bien entendu, pour un couple en infraction, les joies déjà si excitantes de l'enfantement. Bien malgré lui, certainement, Michaël Campus nous offre une description très révélatrice d'un certain comportement géniteur : l'instinct parental se doublant immédiatement d'un féroce instinct de propriété, particulièrement bien vu dans les scènes où le couple illégal, forcé de « partager » le marmot avec un autre, qui n'a pas osé enfreindre la loi, décide de garder jalousement son « bien ». Les monstres très naturels, ne seraient-ils pas ici ces parents exclusifs et possessifs juqu'à la folie ?



LE FANTOME DU PARADIS de Brian de Palma.

## *RÉTRO*

*La rétrospective de la Convention était passionnante à plus d'un titre. D'abord, pour les amateurs de curiosités, qui ont découvert ou redécouvert de véritables perles avec ces bandes auxquelles le temps a donné une patine kitsch : X THE UNKNOWN, et surtout L'ABOMINABLE HOMME DES NEIGES dans son inénarrable doublage français. Nous vîmes ainsi de braves explorateurs, perdus dans l'Himalaya, qui ouvraient leur T.S.F. pour écouter le bulletin météo diffusé à l'intention des expéditions en détresse. Nous les vîmes rabrouer vertement les indigènes poltrons et chasser le yéti dans les neiges éternelles...*

*Les premiers Fisher, eux, sont devenus des classiques. Quelle surprise de redécouvrir, si sages et si pondérés, ces chefs-d'œuvre qui nous firent trembler ! La discrétion des effets et les nombreuses ellipses de HORROR OF DRACULA, l'absence de sang de CURSE OF FRANKENSTEIN — quand on pense au délirant Grand-Guignol de Morrissey — nous aveuglent aujourd'hui. De même que la timidité de BLOODFEAST, ce film mythique qu'on présentait naguère comme le sommet insurpassable de l'horreur sanguinolente. A la sortie de sa projection, notre ami Jean-Claude Romer, qui sait de quoi il parle, s'élevait contre cette manie qu'ont certains de s'écrier à tout propos et en toute occasion : « Jamais on n'ira plus loin ! ». C'est une phrase, ajoutait-il, qu'on devrait mettre dans la bouche du personnage de Wolinski, le Roi des Cons.*

*Domaine légendaire de la cruauté et du sadisme, le fantastique est pourtant plein de mansuétude quand il s'agit des vieux comédiens du troisième âge. Dans aucune autre partie du cinéma on ne fera appel, jusqu'à la limite de leurs forces, à ces grands vieillards qui ont depuis longtemps dépassé l'âge de la retraite. Dans TERROR IN THE WAX MUSEUM, par exemple, nous rencontrons les silhouettes vénérables de John Carradine, de Ray Milland, de Maurice Evans, et même de la grande Elsa Lanchester. Surprise de voir métamorphosée en une vieille dame volubile la sublime fiancée de Frankestein ! Cette longévité admirable semble naturelle dans le fantastique, qu'on n'abandonne pas volontiers. Dommage qu'Oliver Reed, qui débuta comme jeune loup-garou chez Terence Fisher et qui est devenu une star, ne revienne au fantastique que dans le mauvais ZERO POPULATION GROWTH. Mais le fantastique a aussi sa Brigitte Fossey, sa petite fille qui réapparaît vingt ans plus tard : interprète de THE HEPHAESTUS PLAGUE, Patty McCormack fut l'héroïne de THE BAD SEED (LA MAUVAISE GRAINE, de Mervyn LeRoy), la fameuse angélique meurtrière en tresses blondes.*

*Il n'y a pas de has-been dans le fantastique, mais toujours d'éternels revenants. C'est aussi le coin de l'érotomane, le refuge des dernières pin-ups : cette année, dans I DON'T WANT TO BE BORN, CAPTAIN KRONOS THE VAMPIRE HUNTER et surtout THE GOLDEN VOYAGE OF SINDBAD, les amateurs auront remarqué Caroline Munro, dont la poitrine fastueuse évoque la belle inconnue de STRANGLERS OF BOMBAY. Hors du fantastique, ces créatures de rêve ne sont-elles pas passées de mode ?*

*C'est donc ici le royaume de la nostalgie : le héros d'aujourd'hui est le docteur Phibes, Frankenstein revient grâce à Mel Brooks en tête du box-office, et le Fantôme du Paradis ressuscite à la fois le rock des années 50 et l'épouvante des années 20...*

## AMBIGUS OU ÉQUIVOQUES ?

Sous prétexte qu'ils contiennent parfois un ou deux plans d'horreur et un suspense qui s'apparente à celui de l'épouvante, il y a de plus en plus de thrillers psychologiques qui trainent dans les festivals du fantastique. Pourtant ils n'ont rien à voir avec la nature du fantastique cinématographique. On y passe son temps à douter des événements : réalité ou phantasmes, névrose du héros ou de l'héroïne (presque toujours l'héroïne, d'ailleurs !) ? Voir le très plat « *W* » de Richard Quine et TROMPE L'ŒIL de Claude d'Anna. Or, si on doute, on est hors de la dimension fantastique : c'est ramener inutilement dans l'intrigue ce qui est implicite. L'ensemble même d'un film fantastique, et de tous les films, appartient à un imaginaire fascinant qui « contamine » le nôtre. Quel intérêt de « déplacer » cette invasion dans la conscience (longuement analysée, bien entendu) d'un personnage : cela revient à expliciter l'implicite. Gratuitement. Voire : pléonastiquement.

## ENTRE PARENTHÈSES

*Il faut, dit-on souvent renouveler le genre. Pourquoi diable ? Un genre vivant (admettons, faute de mieux, le mot* genre, *qui pourtant convient mal au fantastique) n'a pas à se renouveler. Il se perpétue de lui-même. On ne doit renouveler que ce qui est artificiel, plaqué. Inutile de se forcer si la thématique et la mythologie mises en œuvre ne correspondent plus à une réalité sociologique, ne trouvent plus d'écho dans la conscience collective.*

*Ainsi, le western est mort de sa belle mort, non par épuisement de thèmes qui étaient déjà épuisés depuis très longtemps : c'étaient toujours les mêmes, puisque telle est la caractéristique d'un genre, ce qui le délimite. Son déclin et sa mort ont coïncidé avec cette grande crise de la civilisation américaine qui ne peut plus, désormais, croire en ses mythes légendaires.*

*Au contraire, il y a tout lieu de croire que le fantastique n'est pas « au goût du jour » par un caprice de la mode et du snobisme ambiant, mais parce qu'il rencontre profondément des obsessions qui sont celles d'aujourd'hui. Même s'il y a de moins en moins de productions dites « fantastiques ». Car le fantastique a envahi peu à peu le cinéma « normal »... On imagine mal comment le western, par exemple, aurait pu faire de même, à part une éphémère résurgence dans l'univers du policier. Cette fois nous y sommes, dans l'ère de l'inquiétude, de l'angoisse, de la terreur...*

## *MIROIR EN MIETTES*

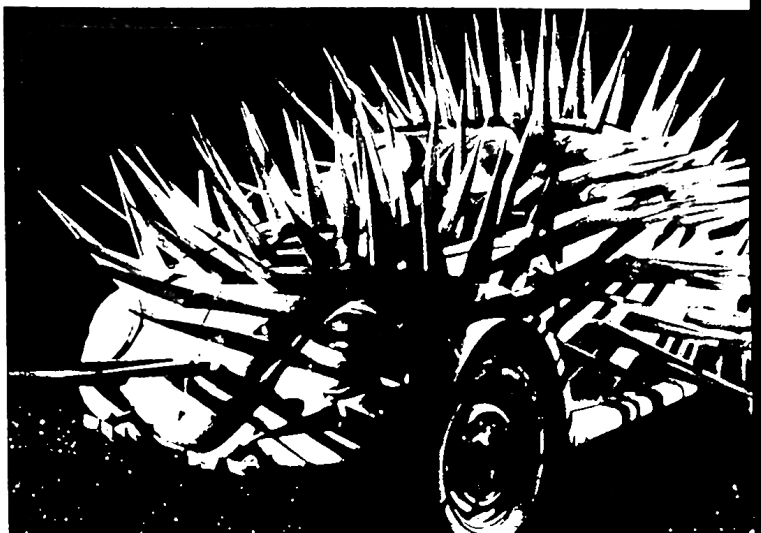
Quand il se situe dans l'époque contemporaine, il arrive que le fantastique soit un excellent miroir d'une civilisation. Qu'importe alors que le film soit « bon » ou « mauvais », puisqu'on se désintéresse du monstre au profit du quotidien, de ce normal d'autant plus normal qu'il a été défini comme tel pour mieux mettre en relief l'anormal, le scandaleux. Le petit monde qui nous est dépeint dans BEWARE THE BLOB !, ce petit monde de boy-friend et de T.V., de shériff et de bowling, n'est sans doute que le décor pour les ébats de la fameuse masse gluante, mais il n'a rien à envier à celui que nous montre THE LAST PICTURE SHOW. Peut-être même la description est-elle meilleure quand elle n'est pas délibérée. Les adolescents irritants de EQUINOX, avec qui nous passons le plus clair du temps dans cet essai lovecraftien (tourné par des étudiants et allongé par le producteur Jack Harris), sont les cousins des affreux zozos de AMERICAN GRAFFITI.

L'insolite s'en mêle quand un farfelu comme Peter Weir, auteur des VOITURES QUI ONT MANGE PARIS se met en tête de situer son histoire dans une société imaginaire. Oh, certes pas un univers onirique et surréalisant comme ceux de LA CLEPSYDRE, de TRAUMSTADT ou du LOUP DES STEPPES. Mais une petite ville australienne qui doit ressembler à beaucoup d'autres si ses habitants ne nous intriguaient pas par un comportement pour le moins obscur. Tout le monde ne saurait être sensible à l'humour australien, dont les imperceptibles décalages ont souvent échappé aux spectateurs déroutés.

La plus remarquable interférence de fantastique et de sociologie est cependant THE NIGHT ANDY CAME HOME. Ici le regard sur la civilisation américaine n'est pas confiné dans le « background », il fait partie du propos. Thème : le retentissement et les séquelles obsessionnelles dans une société « paisible » de la guerre du Viet-Nam. Nous voilà donc dans ce pays qui n'a jamais connu d'invasion étrangère, pour qui les guerres se sont toujours passées *au loin*. Le hiatus, le malaise entourant le soldat revenant du front à l'arrière, le mur invisible qui les sépare des « planqués », tout cela est considérablement amplifié dans le cas d'un conflit lointain, d'une guerre coloniale. Le combattant revient chez lui, il est étranger parmi les siens, qui ont continué et continuent à vivre « comme avant ». Ils n'ont plus rien de commun : « Tu as changé », dit son ancienne girl-friend à Andy, qui répond sombrement « Tout le monde finit par changer ». Revenu d'un enfer que les autres n'imaginent même pas, il est seul, il s'enferme dans son silence, dans sa névrose, comme le héros de MURIEL. Bref, il est mort.

Le principe de THE NIGHT ANDY CAME HOME est de prendre cette image au pied de la lettre. Andy est donc un mort-vivant, qui se nourrira en buvant le sang de ses compatriotes. L'oubli est impossible : ne sachant ou ne pouvant se réfugier dans ses phantasmes comme le héros du très bel ABATTOIR 5 (lui aussi hanté par les images d'une guerre lointaine), il se fait agressif. On prend vite le goût du sang, d'où le danger pour une société d'initier ses enfants à la violence : pourquoi s'étonner de l'accès de violence gratuite et irraisonnée de Andy, dans cette scène remarquable où il étrangle brusquement un chien inoffensif ? Marque indélébile dont il porte le signe, les lunettes noires qui donnent au jeune G.I. frais et rose la physionomie d'un tueur de thriller. Logiquement geste terrible de condamnation de la communauté qui l'a ainsi façonné, Andy se suicidera en s'enterrant lui-même dans la tombe qu'il s'est creusée. Rares sont les suicides cinématographiques, et celui-ci est assez beau, proche (pour ne pas quitter le fantastique) de celui de BLACULA, avec cette différence qu'il n'est pas romantique, mais précisément politique.

Dans la réalité, tous les Andy n'ont pas eu ce comportement atrocement lucide. C'est même exactement l'opposé qu'incarne cet officier aperçu dans HEARTS AND MINDS, cet aviateur exprisonnier à Hanoï qui remercie en discours pompeux ses concitoyens de l'avoir modelé tel qu'il est, jeune tueur tranquille et bouffi de bonne conscience. Ce film sur le Viet-Nam ne tombe pas ici comme un cheveu sur la soupe, car le cinéma a de ces apparentements terribles qui laissent songeur. En voyant ces foules paniquées, courant sous les bombes, on ne peut s'empêcher de penser que le peuple américain n'a jamais connu ce qu'il faisait froidement subir aux autres.



LES VOITURES QUI ONT MANGE PARIS de Peter Weir.

Page précédente, en haut : LA CLEPSYDRE de Wojciech Has ; en bas : FLESH GORDON de Howard Ziehm et Michael Benveniste.

## BRILLANT BRIAN

*Le scénariste Brian Clemens, dont la 2e Convention, en 1973, récompensa le talent pour DR JEKYLL AND SISTER HYDE de Roy Ward Baker, a lui-même réalisé l'étonnant CAPTAIN KRONOS, VAMPIRE HUNTER. Deux scénarios brillants, originaux, dont la thématique s'articule autour du temps, de la vieillesse, de la mort à vaincre ou à apprivoiser.*

*Le capitaine Kronos, un héros à l'uniforme rutilant, style Flash Gordon, parcourt les campagnes pour chasser les vampires. Clemens a repris et systématisé le plan fishérien de HORROR OF DRACULA, où la jeune fille vampirisée, une fois délivrée par le pieu acéré de Van Helsing, se change en vieille femme, révélant par là l'illusion de sa « survie ». Cette fois, dès qu'une victime est découverte, ses traits sont métamorphosés, elle a vieilli en quelques secondes de plusieurs dizaines d'années. Le vampire, voleur de sang, vole à la fois la vie et la jeunesse (« O Paula, pourquoi m'as-tu dérobé ma jeunesse ? »). Clemens a parsemé son film de jolies images : celle du sang se mélangeant aux jaunes d'œufs (une jeune paysanne portant son panier a été agressée par le vampire) rejoint fortuitement le Robbe-Grillet des GLISSEMENTS PROGRESSIFS DU PLAISIR, celle de l'épée en forme de croix rappelle le Bunuel de VIRIDIANA, mais n'oublions pas que dans la Chevalerie, les épées chrétiennes avaient précisément la garde en forme de croix, puisqu'il s'agissait de combattre au nom de la croix : les forces de répression gardent le même emblême dans les histoires de vampires. Ce CAPTAIN KRONOS, par sa cruauté (voir la séquence de la mort récalcitrante), rappelle par moments LE GRAND INQUISITEUR de Michael Reeves ou JONATHAN de Hans W. Geissendorffer.*

*Le Docteur Jekyll de Brian Clemens ne rappelle que de très loin le héros de Stevenson. Ce Jekyll faustien ne se penche pas une seconde sur le conflit manichéen du Bien et du Mal. Ce qui l'intéresse, c'est d'essayer de vaincre la mort. Découvrant le principe de la vie dans les hormones femelles, il en tire un sérum qui lui permet de prolonger la sienne... mais le transforme en être transexuel, alternativement homme et femme. Incarné par le séduisant Ralph Bates, Jekyll ne devient pas un simiesque Mr Hyde, mais une resplendissante Mrs. Hyde, une jeune femme désirable qui n'est autre que la fascinante Martine Beswick. Une double intrigue sentimentale avec un frère et une sœur donnera quelque piment à cette métamorphose, permettant à Clemens de suggérer qu'homo et hétéro n'existent pas, et qu'il n'est au monde que bisexualité.*

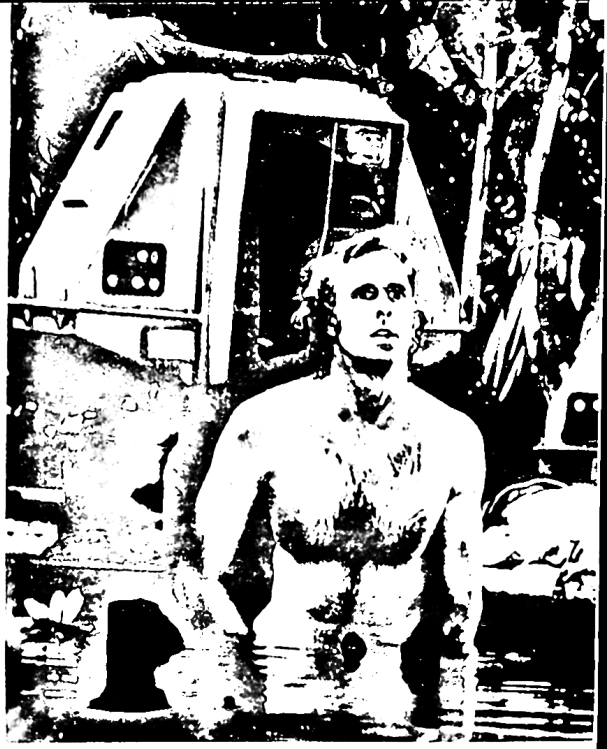
*Ce captivant scénario est enrichi de références à un autre grand mythe fantastique, celui de Jack the Ripper. Pour obtenir les fameuses hormones, il faut à Jekyll (comme à Frankenstein) des cadavres frais : d'où l'intervention des fameux déterreurs de cadavres et meurtriers, nos vieux amis Burke and Hare (voir L'IMPASSE AUX VIOLENCES). Quand leurs services ne sont plus suffisants, Jekyll-Hyde hante le quartier de White-Chapel sous la défroque de Jack l'Eventreur : ne faut-il pas pour prélever les précieuses hormones, éventrer et dépecer les victimes ? Astucieuse rencontre entre plusieurs traditions...*

# DOUCE FRANCE

Question souvent posée, à laquelle on répond comme à plaisir à côté : pourquoi la grande misère du fantastique en France ? Car chez nous, à part une vague de merveilleux sous l'Occupation (mais chacun sait que le merveilleux n'est que l'écume du fantastique) et un Franju solitaire, c'est comme qui dirait le désert. On se cantonne dans l'insolite, l'infra-surréalisme, la S.F. intellectuelle, l'occultisme miteux. D'épouvante bien huilée et de terreur gothique, point. Alors ? Faut-il ressortir nos vieux clichés sur la France pays de Descartes et du Café du Commerce ? Ou bien la clé n'est-elle pas plus précisément économique ?

Dans les pays- anglo-saxons, le film fantastique est un film de série. C'est-à-dire que dans un système de production et de distribution rationnellement organisé, il entre dans un plan à long terme qui permet d'abaisser le coût de chaque film. Utilisation des mêmes décors pour tourner plusieurs films, rentabilisation des costumes et accessoires, interprétation sans vedette (donc sans cachet important) : tels sont les subterfuges qui permirent aux studios, tant la Universal hollywoodienne des années 30 que la Hammer britannique des années 60, de produire du fantastique. Le procedé était le même pour les autres films de série B, westerns ou thrillers, c'est dire que la définition du genre, avant de faire appel à l'analyse savante des thèmes et des mythes, devrait s'appuyer sur quelques notions d'économie du spectacle. Un tel système, nous le savons bien, n'existe pas en France, où on ne tourne pas de films de série (sauf exception ; les Lemmy Caution avec Constantine des années 50, les Angélique avec Michèle Mercier des années 60). Immédiatement, un film fantastique doit être un film « comme les autres », coûter le même prix. Sacrifice qui n'est consenti que si un réalisateur acharné, et d'importance reconnue tient à se lancer dans cete aventure. Dans les dernières années, les seus essais notables (convaincants ou non) sont le fait de coproductions franco-belges : on sait que le pays de Jean Ray est un petit paradis de la bande dessinée et du fantastique.

Nos voisins du Nord sont d'ailleurs mieux lotis que nous pour la distribution des productions anglo-saxonnes. Celle-ci dépend chez nous des filiales françaises des grandes firmes américaines : 20th Century Fox, Warner - Columbia, Cinema International Corporation (C.I.C. : Paramount + Universal + Metro), Artistes Associés. Il arrive à ces maisons d'être efficaces et compétentes, mais jamais quand il s'agit de fantastique, pour lequel elles auraient plutôt tendance à pratiquer le sabotage. Combien de films importants, sortis à l'improviste, sans la moindre campagne publicitaire, sans même une projection de presse qui pourrait assurer un soutien critique En revanche, brutalement, sans crier gare, on verra surgir un film fantastique soutenu par une publicité intensive, projeté suicidairement dans un nombre de salles excessif, condamné à quitter l'affiche dans les plus brefs délais. Enfin, combien de films dormant irrémédiablement dans les tiroirs, que nous ne verrons jamais parce que, c'est bien connu, les Français n'aiment pas ça !...



SILENT RUNNING de Douglas Trumbull.

Page précédente :

DOCTOR JEKYLL AND SISTER HYDE de Roy Ward Baker.

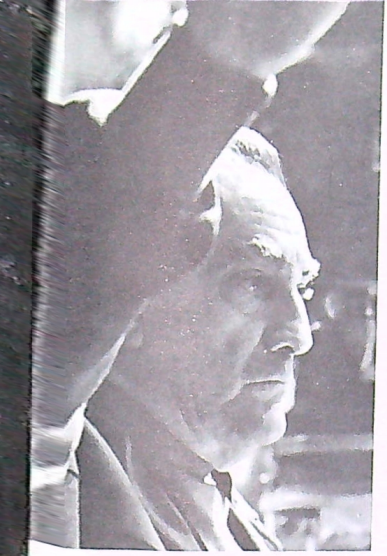
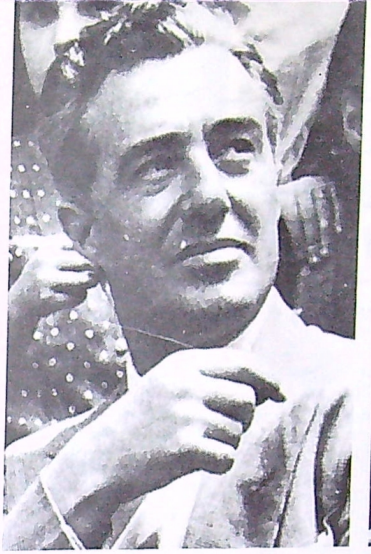
PHASE 4 de Saul Bass.

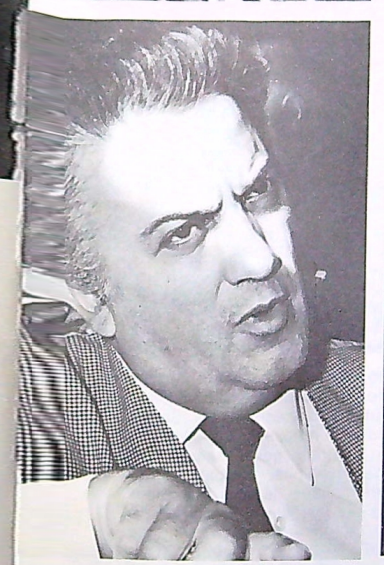
LE MONSTRE EST VIVANT (IT'S ALIVE) de Larry Cohen.

## INDEX

C : Films en compétition à la Convention d'avril 75.
CR : Films présentés en rétrospective à la Convention.
A : Festival d'Avoriaz.
L : Festival de La Clef.
S : Films sortis depuis janvier 75.

L'ANTE-CHRIST (Alberto de Martino, Italie 74) : C.
BELLADONNA (Eiichi Yamamoto, Japon 73) : A + S.
BEWARE THE BLOB ! (= SON OF BLOB) (Larry Hagman, USA, 74) : L.
BLOOD FOR DRACULA (DU SANG POUR DRACULA) (Paul Morrissey, Italie 74) : A + S.
BLOOD FROM THE MUMMY'S TOMB (Seth Holt and Michael Carreras, G.B. 71) : CR.
CAPTAIN KRONOS, VAMPIRE HUNTER (Brian Clemens, G.B. 73) : CR.
CEREMONIA SANGRIENTA (CEREMONIE SANGLANTE) (Jorge Grau, Espagne 73) : C.
CURSE OF FRANKENSTEIN (FRANKENSTEIN S'EST ECHAPPE) (Terence Fisher, G.B. 58) : CR.
DARK STAR (John Carpenter, USA 73) : C.
DEAD OF NIGHT (ou THE NIGHT ANDY CAME HOME) (Bob Clark, USA 74) : C.
DOCTOR JEKYLL AND SISTER HYDE (Roy Ward Baker, G.B. 71) : C73 + S.
DRACULA (Dan Curtis, USA 73) : C.
EQUINOX (Jack Woods, USA 72) : L.
FLESH GORDON (Howard Ziehm and Michael Benveniste, USA 74) : A + S.
GHOST STORY (Stephen Weeks, G.B. 73) : A + L.
THE GHOUL (Freddie Francis, G.B. 74) : C.
THE GOLDEN VOYAGE OF SINDBAD (Gordon Hessler, USA 73) : C.
THE HEPHAESTUS PLAGUE (Jeannot Szwarc, USA 75) : C.
HORROR HOSPITAL (Anthony Balch, G.B. 73) : C.
HORROR OF DRACULA (Terence Fisher, G.B. 58) : CR.
IT'S ALIVE (LE MONSTRE EST VIVANT) (Larry Cohen, USA 74) : A + S.
I DON'T WANT TO BE BORN (Peter Sasdy, G.B. 75) : C.
LEGEND OF THE WEREWOLF (Freddie Francis, G.B. 75) :
LIVING DEAD AT THE MANCHESTER MORGUE (Jorge Grau, Italie 74) : C.
LUST FOR A VAMPIRE (Jimmy Sangster, G.B. 71) : CR.
MAD HOUSE (Jim Clark, USA 73) : C.
MAGDALENA L'EXORCISEE (Michael Walter, Allemagne 74) L.
MAN ON A SWING (ENQUETE DANS L'IMPOSSIBLE) (Frank Perry, USA 73) : A + S.
THE MAN WHO COULD CHEAT DEATH (Terence Fisher, G.B. 59) : CR.
THE PARALLAX VIEW (A CAUSE D'UN ASSASSINAT) (Alan J. Pakula, USA 74) : A + S.
PHANTOM OF THE PARADISE (LE FANTOME DU PARADIS) (Brian de Palma, USA 74) : A + S.
PHASE IV (Saul Bass, USA 74) : A.
SANATORIUM POD CLEPSYDRA (LA CLEPSYDRE) (Wojciech Has, Pologne 72) : C74 + S.
THE SEVEN GOLDEN VAMPIRES (LES SEPT VAMPIRES D'OR) (Roy Ward Baker, G.B. Hong-Kong 74) : A + S.
LE SILENCE DU DOCTEUR EVENS (Boudimir Metalnikov, U.R.S.S. 74) : A.
SILENT RUNNING (Douglas Trumbull, USA 72) : A73 +
SON OF DRACULA (Freddie Francis, G.B. 73) : L.
TERROR IN THE WAX MUSEUM (George Fenady, USA 74) L.
TRAUMSTADT (Johannes Schaaf, Allemagne 74) : C.
LES VOITURES OUI ONT MANGE PARIS (THE CARS WHO ATE PARIS) (Peter Weir, Australie 74) : S.
« W » (Richard Quine, USA 74) : L.
WHEN DINOSAURES RULED THE EARTH (Val Guest, G.B. 70) : CR.
X THE UNKNOWN (Leslie Norman, G.B. 56) : CR.
YOUNG FRANKENSTEIN (FRANKENSTEIN JUNIOR) (Mel Brooks, USA 74) : S.
ZERO POPULATION GROWTH (Michael Campus, Danemark 72) : C.



# LE NÉO RÉALISME

trente ans après

# VERTUS ET LIMITES DU NEOREALISME ITALIEN

**par Jean A. GILI**

De ROME VILLE OUVERTE à ONZE HEURES SONNAIENT, de 1945 à 1952, s'est écrit le chapitre le plus important de l'histoire du cinéma italien et sans doute un des chapitres les plus significatifs de l'histoire du septième Art. L'abondance du travail critique consacré dans le monde entier à cette école confirme — s'il en était besoin — qu'il s'agit d'un jalon essentiel dans l'évolution de l'expression cinématographique, un point de repère constant dans le domaine des rapports entre le cinéma et la réalité : si l'on trouve dans une cinématographie quelconque un film antérieur à 1945 offrant certaines caractéristiques du néoréalisme aussitôt les historiens présentent ce film comme annonciateur de l'école italienne ; à l'opposé, beaucoup de jeunes cinématographies se sont définies comme allant dans le droit fil de la voie ouverte par le néoréalisme, approfondissant la rupture grandissante avec les schémas hollywoodiens et cherchant à cerner de façon toujours plus aiguë le problème de l'approche socio-politique de la réalité.
Le recul historique aidant — trente ans depuis ROME VILLE OUVERTE —, les responsables du Festival de Pesaro ont organisé en septembre 1974 un Congrès sur le néoréalisme qui, après ceux « à chaud » de Pérouse (1949) et de Parme (1953), se proposait de faire le point au travers de deux approches, la projection d'une cinquantaine de films, une série de communications réparties en quatre groupes :

— le contexte idéologique et politique du néoréalisme,

— réalisme et néoréalisme,

— idéologies et styles du néoréalisme,

— le néoréalisme et le cinéma italien des années trente (1).

A voir ou à revoir les films proposés à Pesaro, on constate que la plupart des œuvres conservent intactes leur capacité à accrocher le public et à l'intéresser à ce qui se passe sur l'écran : les organisateurs avaient adopté le principe de la gratuité pour toutes les projections, aussi les séances eurent lieu en présence d'un très nombreux public — présence indispensable pour qui veut essayer de mesurer l'aspect archéologique ou actuel d'un film ancien. Il est à noter que le record d'affluence fut atteint par un film présenté de surcroit puisqu'il n'avait aucun rapport avec le néoréalisme, TOTO AL GIRO D'ITALIA (1948), de Mario Mattoli.

La vision des grands films de la période 1945-1952 confirme tout d'abord le fait que les cinéastes dont on associe toujours le nom à l'école néoréaliste n'ont pas usurpé leur réputation. La trilogie rossellinienne — ROME VILLE OUVERTE, PAISA, ALLEMAGNE ANNEE ZERO — a conservé toute sa force d'impact, toute son aptitude à témoigner d'une Italie se dressant contre l'oppression nazi-fasciste et à montrer une Allemagne sombrant dans le désastre matériel et moral consécutif à la chute du IIIe Reich. Plus contestable — mais il ne s'agit là que d'une opinion personnelle — semble l'évolution ultérieure du cinéaste. L'univers spiritualiste de Rossellini n'est vraiment convaincant que dans les ONZE FIORETTI DE SAINT FRANÇOIS d'ASSISE.

De Sica, si souvent décrié, n'a jamais été aussi grand qu'avec SCIUSCIA, LE VOLEUR DE BICYCLETTES, MIRACLE A MILAN et UMBERTO D. L'idée que l'on peut se faire de l'Italie d'après-guerre serait certainement incomplète sans référence aux films du cinéaste de Sora. De plus, avec le recul, on découvre que le réalisme de De Sica n'est pas aussi immédiat qu'on aurait pu le penser : dans tous les films, et pas seulement dans MIRACLE A MILAN, on découvre une dimension fantastique qui fait éclater le propos et le conduit à dépasser le simple niveau casuel.

Visconti, après OSSESSIONE tourné en 1942, donne avec LA TERRE TREMBLE le chef-d'œuvre essentiel qui renoue avec toute une tradition — celle de Verga et des auteurs siciliens — d'attention à la misère des hommes et à leur volonté de changer le monde dans une prise de conscience collective.

Il faut réserver une place à part à De Santis. Volontiers considéré comme un cinéaste mineur par rapport aux auteurs précédents, De Santis apparaît au jour d'une rétrospective générale comme l'homme au contraire qui a marqué son époque d'une trace indélébile. Le plus formé du point de vue idéologique, le plus conscient des responsabilités de l'artiste par rapport à l'action politique, ce néo-gramscien va, de CHASSE TRAGIQUE à ONZE HEURES SONNAIENT en passant par RIZ AMER et PAQUES SANGLANTES, décrire un milieu populaire dont il perçoit à la fois la revendication révolutionnaire et en même temps les phénomènes de soumission à l'idéologie dominante avec tout ce que cela implique de difficultés sur le plan de la prise de conscience des intérêts de classe. Peu de cinéastes aussi ont montré avec une telle précision les rapports de l'individu au groupe dans lequel il se fond. Recherchant le lien qui unit l'analyse politique et le véhicule spectaculaire voire mélodramatique seul capable de toucher un public populaire, De Santis appartient à ces cinéastes que leur originalité et leur intuition politique dans la manière de poser les problèmes ont facilement rejeté dans le dédain et à qui les années qui passent font de plus en plus clairement justice.

Dans ce panorama des cinéastes qui ont illustré le néoréalisme, il faut aussi évoquer Lattuada dont LE BANDIT est sans doute une des meilleures œuvres de l'année 46 : ici la misère

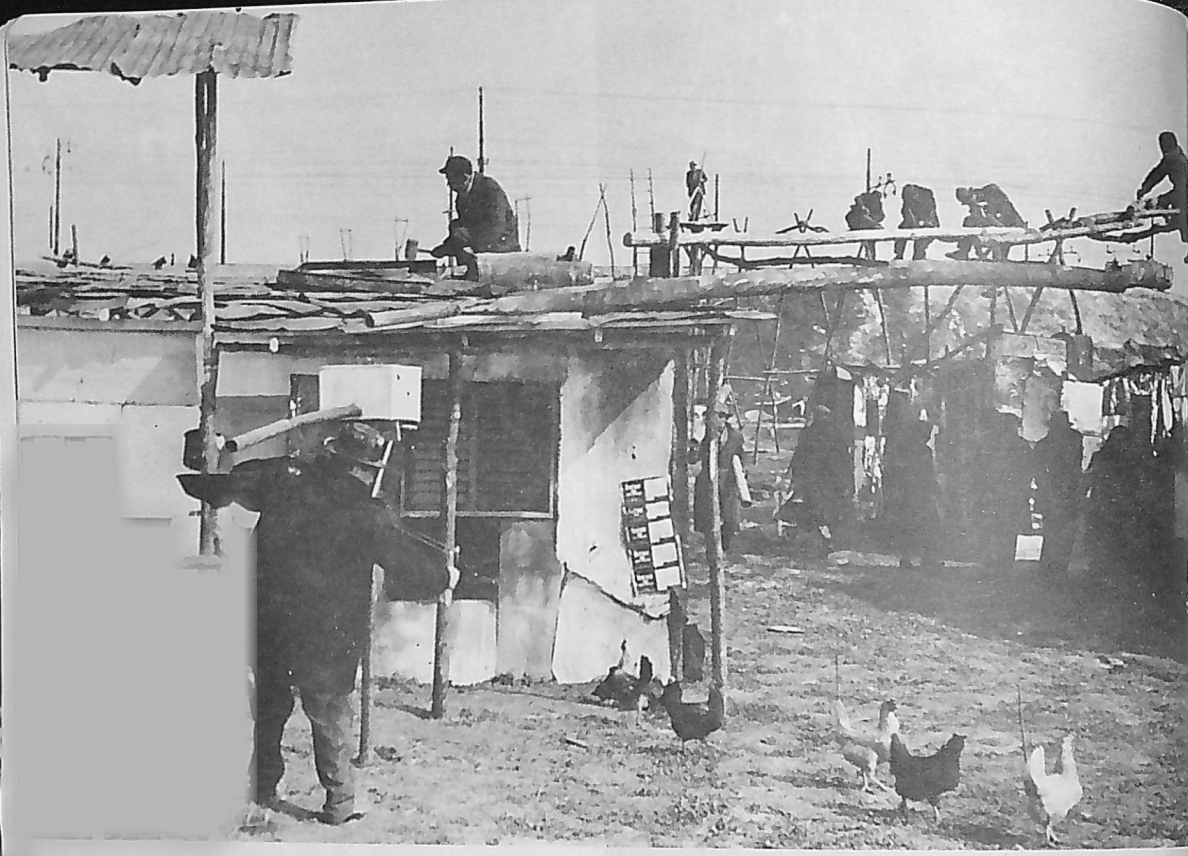
(1) L'ensemble des communications doit paraître en volume aux Editions Marsilio dans le courant de l'été 1975.

Photos de la page précédente : Luchino Visconti, Vittorio de Sica, Michelangelo Antonioni, Fédérico Fellini, Roberto Rossellini, Alberto Lattuada, Alessandro Blasetti.

## ROBERTO ROSSELLINI

AMORE (1948)

VOYAGE EN

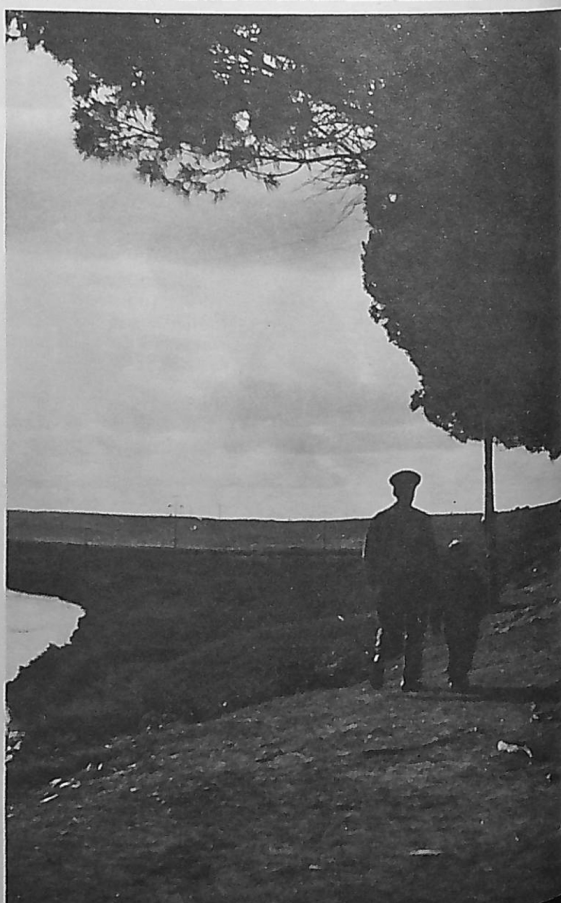


## VITTORIO DE SICA

MIRACLE A MILAN (1951)

VOLEUR DE BICYCLETTES (1948)

UMBERTO D (1952)



et le désespoir conduisent à l'illégalité et bientôt aux comportements suicidaires. Moins convaincant apparaît dans un climat proche du film précédent SANS PITIE. Quant au MOULIN DU PO, la dernière partie affaiblit quelque peu une œuvre jusque-là marquée par la précision de son analyse sociale. Enfin, avec LE MANTEAU Lattuada réalise un de ses chefs-d'œuvre, un film lié profondément à l'originalité du talent du cinéaste, — un mélange d'humour et de critique sociale.

Trois films de Castellani, dont le quelque peu surestimé DEUX SOUS D'ESPOIR, confirment l'intérêt de ce metteur en scène. PRIMAVERA est une des premières tentatives et des plus réussies de poser le problème des rapports entre le nord et le sud de l'Italie. Quant à SOUS LE SOLEIL DE ROME, sa poésie des faubourgs et son homosexualité latente en font une étonnante anticipation des premiers films de Pasolini.

Reste le cas de Germi, sans doute le plus médiocre cinéaste du néoréalisme. Le schématisme de ses œuvres, notamment AU NOM DE LA LOI — trompeuse présentation de la mafia —, JEUNESSE PERDUE et LA TANIERE DES BRIGANDS, débouche sur une esthétique nationaliste et consolatrice de marque hollywoodienne. Seul LE CHEMIN DE L'ESPERANCE contient quelques éléments plus authentiques dans la description de l'émigration sicilienne vers la France.

Au total, quels que soient les jugements d'ensemble que l'on puisse porter sur le néoréalisme, il faut d'abord saisir le phénomène comme un épisode fondamental de la culture italienne, un épisode étroitement lié à la fin de la guerre, à l'expérience de la résistance et de l'antifascisme ; il est certain par exemple que la littérature italienne a reflété plus tard et de façon beaucoup moins complète ce qu'a été la réalité italienne des années de l'immédiat après-guerre.

Cela dit, il ne faudrait pas se représenter le néoréalisme comme une école homogène, comme un mouvement dans lequel tous les cinéastes s'aligneraient sur des positions communes. Le recul permet d'ailleurs de mieux cerner les contradictions du néoréalisme : l'évolution ultérieure des cinéastes confirme à quel point l'unité n'était qu'apparente et indique clairement que le sens de la réalité était chargé de significations diverses d'un metteur en scène à l'autre. Rien de commun en effet — malgré les apparences — entre le naturalisme de Visconti, l'humanisme de De Sica et Zavattini, le spiritualisme de Rossellini et le réalisme dialectique de De Santis. Le caractère même d'improvisation de beaucoup de films, leur côté reportage saisi sur le vif, est à remettre en question quand on constate que les cadres techniques des films (opérateurs, décorateurs, monteurs, etc.) étaient constitués pour l'essentiel par des hommes ayant appris leur métier avant 1945, dans un cinéma de pure convention. La réalité n'est jamais présente de façon brute sur l'écran, elle est toujours médiatisée par la sensibilité d'un artiste qui va chercher dans les places et les rues de l'Italie un écho de ses conceptions sur le rôle de l'artiste dans l'évolution socio-politique d'une société donnée. La fameuse « vérité de l'acteur, des décors, des éclairages », est plus le résultat d'une re-création que d'une simple transposition sur l'écran d'une réalité enregistrée telle quelle.

Dans cette perspective, il devient alors possible de comprendre que la rupture de 1945 a été moins radicale qu'on ne le dit généralement, le néoréalisme n'est pas le fruit d'une génération spontanée, des signes avant-coureurs annoncent le mouvement dès les dernières années du fascisme avec des films comme QUELLI DELLA MONTAGNA de Vergano, QUATRE PAS DANS LES NUAGES de Blasetti, SISSIGNORA de Poggioli, LES ENFANTS NOUS REGARDENT de De Sica et bien sûr OSSESSIONE de Visconti ; par ailleurs l'éclosion du néoréalisme est également préparée par un intense travail de réflexion critique poursuivi par des intellectuels qui deviendront cinéastes ; de cet effort témoignent des articles rédigés en pleine période fasciste sous la plume par exemple de Visconti et de De Santis dans *Cinéma* ou même de Comencini dans *Corrente*.

A l'opposé, la mort du néoréalisme au début des années cinquante n'est pas définitive. L'attention à la réalité se dissout pour un temps dans des œuvres de détente mais la disparition d'un rapport étroit entre le film et la réalité qui le soutend est plus apparente que réelle. On ne comprendrait rien à l'épanouissement du cinéma italien pendant les années soixante avec des auteurs comme Rosi, Petri, Taviani, Ferreri, et même Bertolucci, Bellocchio, Maselli, Olmi, De Seta, Mingozzi, Pontecorvo, sans référence à l'expérience décisive réalisée par le néoréalisme. Ce n'est pas un hasard si Rosi a été l'assistant de Visconti et Petri celui de De Santis. Le néoréalisme a posé la question fondamentale du rapport de l'artiste à la société qu'il met en scène sur l'écran, la question du rôle du cinéaste dans un contexte de luttes politiques. Or, c'est toujours cette même interrogation que se posent les cinéastes contemporains.

Au vu des films projetés à Pesaro, on voit aussi que le passage du néoréalisme à l'après néoréalisme des années soixante s'est fait dans le sens d'une politisation grandissante. Les films de l'après-guerre avaient un caractère plus social : l'émergence d'une politisation croissante se faisant plus tard au travers de films charnières comme SALVATORE GIULIANO (1961), MAIN BASSE SUR LA VILLE (1963) de Francesco Rosi ou UN HOMME A BRULER (1962) de Paolo et Vittorio Taviani et Valentino Orsini. Pourtant, il ne faut pas d'emblée en tirer la conclusion que les cinéastes néoréalistes manquaient de courage. D'une part le contexte n'était pas le même, d'autre part, l'évolution d'un art se fait toujours par étapes et l'on ne peut pas faire grief à des auteurs de s'être exprimés selon ce qui était possible à une époque donnée compte tenu de la manière dont on posait les problèmes au moment de la fin du fascisme et de la construction encore incertaine de l'Italie d'après-guerre ; comme le dit très justement Elio Petri à propos d'OSSESSIONE : « Voir le Pô était déjà un fait révolutionnaire, voir un chômeur à la recherche d'un travail. Mais ces choses-là, il faut les avoir vécues pour les comprendre. Dans notre société permissive et dans notre régime dit démocratique, un film contre la police peut être quelque chose de neuf et de dur, mais le fait qu'il ait été permis, cela limite déjà son propos.

OSSESSIONE, par contre, était véritablement révolutionnaire » (1).

Le caractère révolutionnaire d'un art ne peut se juger dans l'absolu, il dépend du contexte : replacé dans leur époque, des films comme LE VOLEUR DE BICYCLETTES et MIRACLE A MILAN, ROME VILLE OUVERTE et PAISA, OSSESSIONE et LA TERRE TREMBLE, PAQUES SANGLANTES et ONZE HEURES SONNAIENT, avaient une valeur de subversion plus grande (ou au moins égale) que des films dont la signification politique est plus immédiatement préhensible et plus ouvertement critique par rapport à l'ordre social. Dans le fond, dans l'approche du néoréalisme, il faut éviter de commettre l'erreur méthodologique qui consisterait à saisir le phénomène en fonction de schémas d'interprétation actuels : une production artistique quelle qu'elle soit doit toujours être replacée dans son époque et comprise dans l'éclairage spécifique du milieu dans lequel elle a pris racine : le passé n'a de sens par rapport au présent que s'il est perçu dans toute sa complexité vivante. Cela dit, nous pouvons toujours exercer notre esprit critique et cerner les limites du néoréalisme : mais ces limites mêmes sont toujours à mettre en rapport avec la situation historique. De surcroît, en matière de films, il faut toujours se montrer prudent vis-à-vis de tout jugement global dans la mesure où le cinéma est une activité fortement liée à des contraintes économiques et politiques ; pour reprendre la phrase de Sartre évoquée par Raymond Borde et André Bouissy dans leur ouvrage sur le néoréalisme (2), « le néoréalisme est un compromis entre le réalisme critique et la censure ». De plus, un jugement global doit tenir compte des films qui par la faute des pressions politico-économiques (dont la censure n'est que l'expression apparente) sont restés à l'état de projets (3).

Dans la même perspective, il faut tenir compte du contexte historique pour comprendre une des limites du néoréalisme, son hésitation à rendre compte d'un monde social partagé entre la petite bourgeoisie et le prolétariat. Les films des années de l'après-guerre mettent en scène des employés de bureaux, des paysans, des chômeurs, des artisans, des pêcheurs, des ouvriers de chantiers de construction, pratiquement jamais de travailleurs d'usines. Ceci est le reflet d'une situation précise — la lente reconstruction de l'industrie italienne dans l'immédiat après-guerre. L'ouvrier n'est donc pas encore le personnage autour duquel s'organise la lutte politique ; l'image du chômeur et du sous-prolétaire, l'image du petit-bourgeois menacé par la misère, correspondent mieux à la réalité économique de l'Italie ravagée par la guerre. Il faut attendre le « boom » économique pour voir apparaître le problème de l'exploitation ouvrière dans le cadre trompeur d'un pays accédant à la société de consommation.

Ainsi, malgré ses manques, le néoréalisme apparaît comme une tentative essentielle dans le cinéma italien de faire émerger un art national-populaire. Si l'on prend ce terme au sens que lui donnait Gramsci, cela revient à dire que le cinéma devrait être l'expression objective et réelle du peuple, qu'il devrait être issu des classes laborieuses. Certes, le néoréalisme répond bien imparfaitement à cette définition, il ne se dégage pas complètement des positions de l'idéologie dominante secrétées par la bourgeoisie. Les cinéastes restent trop souvent prisonniers de leurs origines sociales pour pouvoir comprendre les aspirations du peuple et en exprimer les sentiments et les besoins diffus. Toutefois, même si les efforts entrepris par les hommes de cinéma restent souvent vélléitaires — bloqués qu'ils sont dans tout un réseau de contradictions —, il n'empêche que le néoréalisme représente un moment privilégié pour tenter de faire naître un lien organique entre le peuple et les intellectuels, « un nouveau processus de connaissance qui s'articule autour de la « compréhension », c'est-à-dire de l'éducation réciproque » (1).

**Jean A. GILI.**

(1) In Jean A. Gili, Elio Petri, Nice, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1974.

(2) Le néo-réalisme italien, Lausanne, Clairefontaine, 1960.

(3) Cf. à ce sujet le livre de Fabio Carpi, Cinema italiano del dopoguerra, Milan, Schwarz, 1958.

# LE NEOREALISME VU PAR LA CRITIQUE FRANÇAISE

**par Marcel MARTIN**

Le néoréalisme a tenu et tient encore une place considérable dans les travaux et les réflexions de la critique française. Aucune école nationale n'a sans doute suscité une aussi abondante littérature de la part des critiques et des historiens du cinéma. Cet intérêt profond et constant peut s'expliquer par la nouveauté du phénomène, par la soudaineté apparente de son explosion, par sa complexité et son ambiguïté mêmes, par les affinités historiques et culturelles qui nous lient à l'Italie, par les qualités humaines et artistiques des films, par le caractère inépuisable de la notion de *réalisme* comme sujet d'analyse.

## HISTORIQUE

Presque tous les auteurs ont souligné l'extrême importance du phénomène. Les marxistes (Georges Sadoul, Raymond Borde et André Bouissy, Barthélémy Amengual) ont naturellement mis l'accent sur ses aspects politiques et sociaux : *« Le subit épanouissement du néoréalisme italien fut dans le monde occidental le phénomène le plus important de l'après-guerre. »* (Sadoul, 30/326 (2).

*« Le néoréalisme a été la première expérience massive de cinéma social. »* (Borde et Bouissy, 11/9).

(1) Dominique Grisoni, Robert Maggiori, **Lire Gramsci**, Paris, Editions Universitaires, 1973.

(2) Le premier nombre indique le document répertorié dans la bibliographie et le second indique la page.

« *La soudaine explosion du néoréalisme fut un phénomène dont la nouveauté, l'extraordinaire cohérence, la profonde unité dans la diversité, surprennent moins aujourd'hui (...). Mais en 1945, il fallait remonter jusqu'à la déflagration du* Potemkine *pour retrouver un courant esthético-politique d'une richesse et d'une homogénéité comparables.* » (Amengual, 41/241).

Les « humanistes » (André Bazin, Pierre Leprohon, Patrice Howald) y ont trouvé l'illustration exemplaire d'une haute et riche conception de l'homme. Depuis son fameux article « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération » (janvier 1948) et jusqu'à sa mort, Bazin en a été l'exégète le plus fervent et le plus pertinent :

« *Le néoréalisme est certainement le fait cinématographique qui a suscité dans le monde occidental la plus abondante littérature. Il a été considéré comme un phénomène historique, étudié dans sa position politique et ses conditions économiques, défini sous l'angle de l'éthique et de l'esthétique et, partant de là, on en a fait plus qu'une formule ou un style, une véritable école dont les exigences et les règles se trouvèrent bientôt codifiées.* » (Leprohon, 17/92).

« *En proposant à l'écran le paysage humain, en y inscrivant l'interrogation de l'homme, en y attachant l'attention la plus passionnée qui ait jamais été portée à l'être quotidien au niveau le plus humble de son comportement comme au point le plus élevé de son débat moral et spirituel, le néoréalisme aura promu le cinématographe à une singulière dignité.* » (Howald, 14/218).

Quant aux chrétiens (Henri Agel, Amédée Ayfre) ils ne se sont pas moins passionnés pour une école où ils ont pu trouver sans trop de difficultés (en particulier chez Rossellini et Fellini) des élans spiritualistes, voire la présence d'une « âme ».

Enfin les réactionnaires ont eu des attitudes divergentes (Maurice Bardèche et Robert Brasillach, René Jeanne et Charles Ford). Le premier de ces deux « couples » d'historiens, malgré des réticences sur l'aspect politique de certains films, ne sous-estime pas le phénomène :

« *L'événement majeur des années d'après-guerre dans l'histoire du cinéma est l'apparition de l'école italienne (...). Cette prodigieuse floraison d'œuvres vraies et fortes mérite qu'on lui fasse toute sa place et qu'on la présente pour ce qu'elle fut en vérité dans l'évolution du cinéma : l'événement le plus important des dix dernières années.* » (Bardèche et Brasillach, 25/341).

Mais les deux autres, totalement prisonniers de leur idéologie rétrograde, se sont ingéniés à minimiser et à discréditer le néoréalisme :

« *Ce qui compte, c'est que le cinéma italien n'innovait en quoi que ce fût, que le préfixe « néo » ne correspond à rien et qu'il n'a été mis là que parce qu'il fallait montrer que le cinéma s'était renouvelé, rajeuni à la chute du régime fasciste et qu'il y avait quelque chose de changé. Le néoréalisme n'a été exalté que par tous ceux pour qui, non seulement il n'y avait de beau et d'intéressant que ce qui touchait au prolétariat, mais encore pour qui tout ce qui avait un caractère prolétarien était à priori digne d'intérêt, annonçait des « lendemains qui chantent », ne devait rien au passé et représentait quelque chose de tout à fait neuf exprimant l'idéal du monde à la veille de naître.* » (Jeanne et Ford, 28/137-138.)

Le caractère apparemment *soudain* (on n'a pu voir OSSESSIONE en France qu'en 1948) et *spontané* (on connaissait mal le contexte politique et social qui avait suscité les films) de la naissance du néoréalisme a été au centre des commentaires :

« *Cette déviation vers la théorie esthétique d'un phénomène provoqué essentiellement par des circonstances politiques et sociales risque de fausser de plus en plus, à mesure que le temps éloignera de lui les jeunes générations, le sens initial et la valeur profonde du cinéma néoréaliste (...). C'est une autre erreur qui fut surtout faite en France (mais dénoncée depuis) que de considérer le nouveau cinéma italien comme un phénomène soudain, imprévisible, que rien n'aurait préparé.* » (Leprohon, 17/92-93.)

« *Seule l'ignorance où nous sommes du cinéma italien a pu nous faire donner dans la séduisante illusion du miracle qui n'était pas préparé.* » (Bazin, 9/10.)

« *Grâce à ce peuple, grâce à ses combats pour l'indépendance nationale, grâce aussi aux bases théoriques jetées en pleine clandestinité par les antifascistes militants, le néoréalisme put surgir tout armé en Italie dès la fin de la guerre.* » (Sadoul, 29/121.)

La question de savoir si le néoréalisme a constitué une *école* a été abondamment discutée :

« *Quand l'Italie fut débarrassée du fascisme, les cinéastes se trouvèrent groupés dans une véritable unité nationale. La tâche la plus urgente, pour eux, était de* témoigner. *Les divergences idéologiques et politiques n'apparurent que plus tard. Tout le monde avait faim de réalité et de vérité : c'est pourquoi les premiers films néoréalistes se ressemblèrent* quant au contenu. *Ce qui a fait croire à une école.* » (Siclier, 46.)
« *Le néoréalisme n'existe pas en soi, il n'y a que des metteurs en scène néoréalistes, qu'ils soient matérialistes, chrétiens, communistes ou tout ce qu'on voudra.* » (Bazin, 9/157.)

« *Il n'en faudrait pas conclure que la « nouvelle » école italienne n'existe pas.* » (Bazin, 9/13.)

« *Notons cependant le côté de phénomène collectif de cette Ecole (...). Le néoréalisme repose à la fois sur des hommes et sur un mouvement de fond, puisqu'il influence tous les metteurs en scène, souvent même contre leur style et leur passé.* » (Langlois, 31/16.)

La question des origines et des sources du nouveau courant a évidemment été au centre de tous les commentaires :

« *Ainsi le cinéma néoréaliste ne surgissait pas plus du néant en 1946 que le vieux cinéma italien en 1906. Il avait pris à la fois racine à l'étranger partout où le cinéma et la littérature avaient su exprimer la réalité sociale de notre temps, aux U.S.A. et à Moscou, à Paris et à Berlin, mais aussi et surtout sur le sol même de cette Italie où, selon le code de la censure, il n'y avait plus de mendiants, plus de mouches, plus d'inondations du Pô, plus de misère, plus d'affamés, plus d'orgues de Barbarie, plus de vie populaire, mais des palaces, d'élégants offi-*

*ciers, des Ministres, des téléphones blancs et des hommes qui, tous les matins, se mettaient en toge pour mieux cacher le sexe qu'on leur avait ôté.* » (Langlois, 31/15.)

« *Les principales sources : l'enseignement soviétique (sur lequel Barbaro avait mis vigoureusement l'accent), l'influence française, le « vérisme » littéraire, certains films italiens de la période 1910-1920 enfin le théâtre populaire « dialectal » (...). A travers Renoir, la meilleure part du réalisme français à l'époque du Front populaire devait contribuer fortement à la naissance du néoréalisme.* (Sadoul, 29/107-108.)

« *Dans un texte rédigé spécialement pour la reprise de son film, Jean Renoir fait à juste titre remarquer les similitudes entre les postulats esthétiques de* Toni *et ceux du néoréalisme (...). Le rôle de Renoir dans la genèse de l'école italienne actuelle ne pouvait guère être contesté.* » (Bazin, 10/34.)

« *On a invoqué des causes générales : la réaction à l'obscurantisme fasciste, l'effort théorique des intellectuels du cinéma, le retour aux sources véristes (...). Le nouveau réalisme voudra appréhender, comprendre la réalité italienne dans sa totalité (...). L'opposition groupée au Centro Sperimentale et dans les rédactions des revues spécialisées, le travail théorique effectué par la critique, la référence à Verga qui devient un signe de ralliement, tout cela reflète un besoin très urgent de retour au réel. Mais le néoréalisme est encore virtuel. Il est aspiration, idéal vague. Si la plupart des conditions psychologiques sont déjà réunies, il manque l'essentiel : un événement qui ne dépendait ni des cinéastes, ni des critiques, l'écrasement du fascisme.* » (Borde et Bouissy, 11/10-19-20.)

« *Il n'est pas d'autres ancêtres légitimes du néoréalisme que les œuvres qui, avant la chute de Mussolini, ébauchèrent ce rapprochement quasi viscéral avec la réalité contemporaine. Cette approche fut le fruit, passablement inattendu, de l'*américanisme *dans l'intelligenzia latine (...).* OSSESSIONE, *transplantant dans la plaine de Ferrare et sur les rives du Pô le roman de James Cain, inaugure le néoréalisme. La patte — et la pâte — sont d'un Renoir ; la fatalité et sa mise à vif sont américaines ; mais le décor, les êtres, les situations, le drame, donc l'essentiel, est italien.* » (Amengual, 41/241.)

Ainsi les influences étrangères ont germé en un terrain fertile : mais il faut se garder d'un déterminisme mécaniste qui prétendrait rationaliser totalement le phénomène et en faire une création totalement consciente :

« *Le néoréalisme devait naître comme une nécessité inéluctable de sa lente gestation « souteraine » (...). Les difficultés qui ont marqué son apparition, et qui subsisteront longtemps encore, ne l'ont certes pas déterminé, mais elles l'ont contraint à trouver des solutions dans lesquelles il a puisé sa force et son génie. Ainsi, comme toujours dans les vrais courants esthétiques, c'est le fait qui a déterminé la théorie — et non l'inverse.* » (Leprohon, 17/102.)

« *Le néoréalisme est avant toutes choses un retour du cinématographe à la veine la plus constante de l'art italien, une veine réaliste qui lie les artistes de la Péninsule au peuple.* » (Howald, 14/206.)

Les influences en retour n'ont pas été négligeables :

« *Poursuivant les essais successifs d'Epstein, de Renoir, de Pagnol, le film italien va imposer au monde entier (l'influence néoréaliste fut capitale au Japon) une conception nouvelle du septième Art. Il va installer la caméra dans la rue et dans les champs, abattre la cloison du studio, reprendre contact avec la vie, avec les hommes, avec la réalité.* » (Leprohon, 17/103.)

« *Cette découverte de la durée, le néoréalisme l'a faite bien avant la Nouvelle Vague française à laquelle il a ouvert la voie (...) Sa vraie et féconde influence (...) s'est exercée sur les jeunes cinéastes français qui sont passés par la critique et furent les premiers admirateurs du Rossellini de* VOYAGE EN ITALIE, *du Fellini des* VITELLONI *ou de l'Antonioni de* CHRONIQUE D'UN AMOUR *et de* FEMMES ENTRE ELLES, *qui n'étaient pas encore prophètes en leur pays.* » (Siclier, 46.)

« *Vers 1950, le mouvement avait dépassé les frontières pour fournir à de nombreux pays un nouveau style de réalisation.* » (Sadoul, 30/333.)

Mais le courant originel s'est rapidement diversifié en des tendances multiples :

« *Ils avaient été mauvais prophètes ceux qui avaient prédit la fin du néoréalisme sitôt que serait épuisé l'intérêt public pour la Résistance et la guerre. L'élan populaire continua de porter en avant l'école italienne, dont la richesse fut foisonnante.* » (Sadoul, 30/332.)

« *De cette volonté réaliste qui l'a fait naître, le nouveau cinéma s'élargit déjà vers les voies du lyrisme et de l'épique, transcende cette réalité quotidienne pour en dégager les lignes de force (...). Au courant socialiste va se joindre un courant spiritualiste soucieux d'autres problèmes, non moins inhérents à la nature et à la destinée humaines.* » (Leprohon, 17/113-140.)

« *Après 1950, s'affirment les deux auteurs les plus importants du néoréalisme : De Sica et Rossellini (...). Avec l'équipe Zavattini-De Sica, comme avec Rossellini, le néoréalisme éclate alors et, loin de s'effondrer, « rayonne en cercles concentriques autour d'un noyau central » (A. Ayfre). Il part de la réalité sociale, du reportage si l'on veut, pour aboutir à la découverte de l'homme, de sa condition, de son être intérieur.* » (Siclier, 46.)

Parallèlement à cet éclatement se situe une grave crise économique, politique et morale pour le cinéma italien :

« *Dans l'histoire du néoréalisme, 1950 est une date décisive. Les premiers signes de crise apparaissent. Il devient de plus en plus difficile d'aborder à l'écran les grands problèmes sociaux. La censure montre les dents, les producteurs se dérobent (...). Ce repli général est lié, en très grande partie, à l'évolution politique de l'Italie. L'offensive cléricale, l'aggravation de la censure, l'emprise croissante de la démocratie chrétienne sur la vie du pays ont joué un rôle capital (...). Mais la cause première a été d'ordre financier : les films sociaux ne faisaient pas d'argent.*

« *Sous la pression des circonstances, se dégageront trois grands courants, de moins en moins réductibles à un dénominateur commun : un humanisme vague, une sorte de morale fraternelle et laïque (De Sica), un courant chrétien (Rossellini, Fellini), un courant d'extrême-gauche (marxiste) avec De Santis, Visconti, Maselli,*

LE MOULIN DU PO (1949)

## ALBERTO LATTUADA

COURRIER DU CŒUR (1952)

## FEDERICO FELLINI

FEUX DU MUSIC-HALL (1951)

**LUIGI ZAMPA**

VIVRE EN PAIX
(1946)

**ALDO VERGANO**

LE SOLEIL
SE LEVERA
ENCORE
(1947)

**PIETRO GERMI**

AU NOM
DE LA LOI
(1949)

*Lizzani (...). Mais en ces années de recul politique, d'impuissance de la gauche, les chances d'un cinéma révolutionnaire vont devenir pratiquement nulles.* » (Borde et Bouissy, 11/74-75.) L'année 1953 sera le tournant décisif. Trois films de premier plan marquent l'« éclatement » définitif du néoréalisme : LES VITELLONI (recherche spécifique sur la *durée*), VOYAGE EN ITALIE (le chef-d'œuvre du réalisme *intérieur*), L'AMOUR A LA VILLE (un film-enquête qui annonce le *cinéma vérité*). En décembre de cette même année, le congrès néoréaliste de Parme ne put que constater la fin d'une époque.

## POLITIQUE ET ETHIQUE

Profondément enraciné dans l'histoire politique et sociale de l'Italie, le néoréalisme a reflété tous les courants d'opinions et a été le véhicule des diverses idéologies en présence.

« *La meilleure définition du néoréalisme est peut-être celle de Jean-Paul Sartre : « un compromis entre le réalisme critique et la censure » (interview donnée à « Cinema nuovo » à propos du* Toit). *Le néoréalisme dont nous rêvons serait constamment lucide (...). Témoignage fidèle, il aurait assez d'éloquence pour indiquer aux Italiens les voies et les moyens d'une véritable libération. Mais ce degré de courage et de lucidité que Sartre appelle « réalisme critique », le néoréalisme l'a rarement atteint (...). Il a charrié sa part de mythes et de mensonges (...). Autre grave lacune : il a fait sur la vie sexuelle un silence à peu près total.* » (Borde et Bouissy, 11/129-130.)

« *Parallèlement aux tendances calligraphe et documentaire, se développa le courant baptisé en 1942* Néo-Réalisme *par Umberto Barbaro. Ses théories avaient été élaborées par les collaborateurs antifascistes de la revue « Cinéma ». Giuseppe De Santis, le plus combattif de ces critiques, revendiquait, en liaison clandestine avec la Résistance, la création d'un cinéma italien réaliste, populaire, national.* » (Sadoul, 29/328.)

« *Selon l'enseignement de Gramsci, rappelle Guido Aristarco, le cinéma devait combattre non pour un art nouveau mais pour une culture nouvelle, une nouvelle conscience nationale, populaire.* » (Amengual, 41/241.)

« *Le néoréalisme aura l'ambition — et seule cette ambition peut le définir — d'être un* cinéma du contenu. » (Borde et Bouissy, 11/24.)

« *Bien que dans* LA TERRE TREMBLE *(film communiste) le village tout entier soit en cause, c'est à travers une famille, du grand-père aux petits-enfants, que l'aventure nous est contée (...).* VOLEUR DE BICYCLETTE *est certainement depuis dix ans le seul film communiste valable, précisément parce qu'il garde un sens, même si l'on fait abstraction de sa signification (...).* CIELO SULLA PALUDE (LA FILLE DES MARAIS) *est un des rares films catholiques valables.* » (Bazin, 9/38-49-63.)

« *Rossellini est-il le plus grand créateur du cinéma contemporain et le premier cinéaste catholique de l'histoire comme l'ont pensé André Bazin, Amédée Ayfre et toute la jeune critique qui n'est soumise ni à des consignes antireligieuses ni à des traditions esthétiques limitées ?* » (Agel, 2/202.)

Les critiques ont jugé le néoréalisme en fonction de leurs options politiques et religieuses : les auteurs spiritualistes y ont vu en général un mouvement *humaniste* plus que proprement politique et social :

« *En simplifiant un peu des positions souvent fort nuancées (...) on pourrait grouper les thèses en présence en deux tendances principales l'une s'inspirant dans ses analyses d'un marxisme plus ou moins orthodoxe, l'autre se référant plus ou moins explicitement au personnalisme. Le critère de base pour des hommes comme U. Barbaro, G. Aristarco, ou même à certains égards L. Chiarini, est l'accent mis sur une réalité sociale, représentée d'une manière critique, en vue d'entraîner des modifications de la structure politique. Le néoréalisme ne peut être dans ses meilleurs moments qu'une variété du réalisme socialiste auquel certains préfèrent ce qu'ils appellent un réalisme critique (...). Sans méconnaître que tout art a une dimension économique et politique, et en admettant même qu'il s'agit là d'une dimension fondamentale, l'autre courant se refuse à privilégier cette dimension au point d'en faire le critère dernier de jugement pour l'art en général et pour le néoréalisme en particulier ; de toute évidence, il s'agit là d'un critère* extérieur *à la plupart des œuvres.* » (Ayfre, 8/57.)

« *Dans un monde encore et déjà obsédé par la terreur et par la haine, où la réalité n'est presque plus jamais aimée pour elle-même, le cinéma italien est certainement le seul qui sauve, au sein même de l'époque qu'il dépeint, un humanisme révolutionnaire (...). Je verrais volontiers dans l'humanisme des films italiens actuels leur principal mérite quant au fond (...). Indépendamment de la conjonction politique, cet humanisme révolutionnaire trouve également ses sources dans une certaine prise en considération de l'individu, la masse n'est que très rarement considérée comme une force sociale positive.* » (Bazin, 9/15-16.)

« *Le néoréalisme n'est-il qu'un avatar du vérisme ou a-t-il trouvé une autre voie pour sortir de l'impasse dialectique du documentarisme ? (...). (Chez Rossellini) il s'agit d'attitude humaine globale, disons d'attitude existentielle (...). Si nous sommes au-delà de la psychologie, il est normal que nous débouchions quelque part du côté de l'éthique ou de la métaphysique (...). Cette méthode se rapproche étrangement de ce que les philosophes appellent description phénoménologique.* » (Ayfre, 8/211-213.)

« *C'est finalement cette limite (ou cette ouverture) qu'atteint le néoréalisme : il peut faire pressentir le mystère de l'être.* » (Ayfre, 8/229.)
« *Les œuvres de cette école apparaîtraient — chaque fois que leur valeur artistique n'est pas douteuse — comme les plus douées d'âme qu'on puisse imaginer.* » (Agel, 1/48.)

Mais il est intéressant de constater que tous les auteurs, aussi bien marxistes que chrétiens, ont noté les composantes *morales* (*) du néoréalisme :

« *Une philosophie de l'histoire, une morale de la réalité déterminent ou prolongent la réflexion esthétique.* » (Borde et Bouissy, 11/23).

---

(*) Intitulant **De l'abjection**, sa critique de **Kapo** de Pontecorvo (« Cahiers du Cinéma », n° 120, juin 1961), Jacques Rivette rappelait la fameuse formule de Godard : « Les travellings sont affaire de morale ».

« *(Chez Rosselini) le néoréalisme — morale devenue écriture.* » (Amengual, 41/242.)

« *Même quand les sujets traités dans* PAISA *ou* ALLEMAGNE ANNEE ZERO *pouvaient donner le change sur les préoccupations ultimes de Rossellini, je pense que leur véritable nature n'était pas d'ordre social, mais moral.* » (Bazin, 9/113.)

« *Le néoréalisme n'est pas une doctrine, c'est un fait intérieur, un état d'âme, une représentation tout à fait humble du monde, un acte de courage en somme, qui tend à accepter l'homme tel qu'il est, un effacement parfois difficile (...).* » (Agel, 8/203.)

## ESTHETIQUE

Les commentateurs se sont trouvés d'accord pour souligner les traits caractéristiques de la vision esthétique pratiquée par les cinéastes néoréalistes mais toutes les analyses impliquent que celle-ci ne peut pas être séparée de leur vision du monde, que la forme ne peut absolument pas être ici dissociée du fond :

« *On peut classer, sinon hiérarchiser, les styles cinématographiques en fonction du gain de réalité qu'ils représentent. Nous appellerons donc* réaliste *tout système d'expression, tout procédé de récit tendant à faire apparaître plus de réalité sur l'écran.* « *Réalité* » *ne doit naturellement pas être entendue quantitativement.* » (Bazin, 9/22).

« *Le cinéma italien se caractérise surtout par son adhésion à l'actualité (...). Les films italiens sont d'abord des reportages reconstitués (...). Il s'en suit qu'ils présentent une valeur documentaire exceptionnelle, qu'il est impossible d'en arracher le scénario sans entraîner avec lui tout le terrain social dans lequel il plonge ses racines.* » (Bazin, 9/15.)

« *Le tournage en décors réels a été si fréquent qu'il est devenu le signe familier du néoréalisme (...). Il donne ce cachet d'authenticité qui a servi de label aux marchandises les plus suspectes.* » (Borde et Bouissy, 11/137.)

« *En général, l'image est assez grise (...). Le néoréalisme ne cherche ni les clairs-obscurs, ni les tonalités aveuglantes. Il s'aligne sur la tradition du documentaire.* » (Borde et Bouissy, 11/136.)

« *On doit se méfier d'opposer le raffinement esthétique à je ne sais quelle crudité, quelle efficacité immédiate d'un réalisme qui se contenterait de montrer la réalité. Ce ne sera pas, à mon sens, le moindre mérite du cinéma italien que d'avoir rappelé une fois de plus qu'il n'était pas de* « *réalisme* » *en art qui ne fût d'abord profondément* « *esthétique* » *(...). Le réalisme (du cinéma italien) n'entraîne nullement une régression esthétique, mais au contraire un progrès de l'expression, une évolution conquérante du langage cinématographique, une extension de sa stylistique.* » (Bazin, 9/19-20-21.)

« *Des acteurs d'occasion remplacent assez souvent les professionnels et tiennent des rôles qui se rapprochent beaucoup de leur propre existence (...). Mais il est bon de marquer les limites de ce recours aux acteurs de hasard.* » (Borde et Bouissy, 11/137.)

« *Ce n'est pas l'absence d'acteurs professionnels que peut caractériser historiquement le réalisme social au cinéma non plus que l'école italienne actuelle, mais très précisément la négation du principe de la vedette et l'utilisation indifférente d'acteurs de métier et d'acteurs occasionnels.* » (Bazin, 9/18.)

« *Les dialogues néoréalistes sont toujours extrêmement simples. C'est l'un des côtés les plus positifs du cinéma italien : tourner le dos à la littérature et bannir les mots d'auteurs. L'utilisation massive des dialectes (...) a désormais cette signification.* » (Borde et Bouissy, 11/138.)

« *Antonioni est surréaliste dans le détail et dans l'éclairage qu'il porte sur l'écorce déchirée de la réalité.* » (Kyrou, 16/205.)

Les traits essentiels de l'esthétique néoréaliste peuvent être ainsi répertoriés :

1. Un message : *le cinéma est moyen d'expression et de communication.*
2. Actualité *du scénario* (contemporanéité, *dit Sadoul) : le film part du concret et du particulier.*
3. Sens du détail, *comme moyen d'authentification.*
4. Sens des foules *et de leur relation avec les protagonistes.*
5. Réalisme, *mais recomposition de la réalité par la sensibilité.*
6. Vérité de l'acteur : *très souvent non professionnel.*
7. Vérité des décors, *en relation avec le drame et les acteurs.*
8. Vérité des éclairages.
9. Photographie *de style reportage renforçant l'impression de vérité.*
10. Caméra *très libre par suite de la pratique de la post-synchronisation.* (Anonyme, 36.)

Mais il apparaît que ces caractéristiques, si elles sont les plus évidentes, ne sont pas les plus fondamentales. L'apport le plus neuf et le plus décisif du néoréalisme se situe au niveau de la dramaturgie, dans une conception de la mise en scène qui refuse la « mise en scène » *(transparence)* et dans une structure de récit qui rejette les schémas dramatiques traditionnels *(dédramatisation)* :

« *Les premiers, les metteurs en scène italiens se mirent à raconter simplement ce qu'ils avaient vu. La caméra regarde et enregistre. Pour la première fois, peut-être, elle se contente de regarder et d'enregistrer. Elle ne fut d'abord ni lyrique, ni poétique, ni romanesque, ni politique, elle ne refit pas la vie, elle n'écrivit pas cinéma, elle fut là simplement, comme un témoin. Un cinéma lavé, rajeuni, nettoyé de ses poncifs, inondé d'eau de Jouvence, nu comme aux premiers jours, vint demander sa place.* » (Bardèche et Brasillach, 25/342.)

« *L'école italienne utilise beaucoup le plan d'ensemble et le plan moyen. Elle a presque renoncé aux gros plans de visages ou d'objets. Le cadrage est le plus souvent calqué sur la photographie d'actualités (...). La caméra ne suggère pas, ne dissèque pas. Elle enregistre (...). L'école italienne se refuse à utiliser l'effet visuel (...). En forçant un peu les choses, on pourrait dire qu'elle prend le cinéma où les frères Lumière l'ont laissé.* » (Borde et Bouissy, 11/136.)

« *A la disparition de la notion d'acteur dans la transparence d'une perfection apparemment naturelle comme la vie elle-même, répond la*

*disparition de la mise en scène (...). La disparition de la mise en scène est également le fruit d'un progrès dialectique dans le style du récit.* » (Bazin, 9/56-57.)

« *La description cinématographique dévoile du même coup le monde dans son objectivité et dans sa totalité. Le film est moment de vérité. Dès lors, non seulement tout drame, tout conflit est inutile, voire superflu, mais il n'est même plus besoin de récit.* » (Dort, 42/129.)

« *Le cinéma italien actuel est le seul au monde à avoir le courage d'abandonner délibérément les impératifs spectaculaires.* LA TERRE TREMBLE *et* CIELO SULLA PALUDE *sont des films sans « action ».* (Bazin, 9/58.)

« *La nécessité du récit est plus biologique que dramatique. Il bourgeonne et pousse avec la vraisemblance et la liberté de la vie. Il n'en faudrait pas déduire qu'une telle méthode est à priori moins esthétique que la prévision lente et méticuleuse.* » (Bazin, 9/27.)

« *Malheureusement le démon du mélodrame, auquel ne savent jamais résister tout à fait les cinéastes italiens, gagne çà et là la partie, introduisant alors une nécessité dramatique aux efforts rigoureusement prévisibles.* » (Bazin, 9/27.)

« Le mélodrame est la ruine du réalisme, *remarque que l'on peut faire déjà à propos de certains films néoréalistes qui, un moment, nous ont paru authentiques.* » (Mitry, 22/411.)

« PAISA *s'apparenterait plutôt à* FARREBIQUE *pour l'image, l'esthétique réaliste s'introduisant* entre *les blocs de réalité, grâce à une conception particulière du récit.* » (Bazin, 9/39.)

« *Pour satisfaire à la vérité objective il convient simplement de faire en sorte que la réalité « reconstruite » intègre le maximum d'éléments concrets, d'actes concrets, non « déphasés » par un morcellement excessif mais saisis selon l'amplitude de leur développement, suivant le cours de ce développement même. D'où l'intérêt évident des plans longs qui enregistrent des « blocs événementiels » dont ils respectent la durée globale et qui rendent compte de la simultanéité de leurs actes constitutifs.* » (Mitry, 22/415.)

On débouche ainsi sur la notion de *durée pure*, conception parfaitement subjective de la temporalité du spectacle et du spectateur, conquête fondamentale et révolutionnaire du *néoréalisme intérieur* illustré, entre autres chefs-d'œuvre, par LES VITELLONI et VOYAGE EN ITALIE.

« *Dans* UMBERTO D *on entrevoit à plusieurs reprises ce que serait un cinéma véritablement réaliste quant au temps. Un cinéma de la « durée » (...). Au « temps perdu et retrouvé » de Marcel Proust correspond dans une certaine mesure le « temps découvert » de Zavattini : celui-ci est, dans le cinéma contemporain quelque chose comme le Proust de l'indicatif présent.* » (Bazin; 9/91.)

« *En chemin Rossellini, De Sica puis Antonioni et Fellini avaient fait chacun à sa manière, une conquête importante et qui a donné tout son sens au cinéma moderne : celle de la* durée. *Pas seulement en restituant dans leurs films, ou dans des moments de leurs films, la continuité temporelle réelle. Mais en substituant aux temps « dramatiques » du cinéma traditionnel, des temps faibles ou des temps morts (...). Ils nous ont rendu à l'écran le temps réel des êtres et des âmes aussi bien que celui des événements.* » (Siclier, 46.)

Aboutissement de cette ascèse, la fin de l' « art » du cinéma ?

« VOLEUR DE BICYCLETTE *est un des premiers exemples de cinéma pur. Plus d'acteurs, plus d'histoire, plus de mise en scène, c'est-à-dire enfin dans l'illusion esthétique parfaite de la réalité : plus de cinéma.* » (Bazin, 9/59.)

« *Toute distance est abolie entre l'art et le surgissement du réel dans le présent des hommes.* » (Amengual, 41/242.)

« *Notre cinéma descriptif vise à une identité ontologique entre le film et le monde qu'il décrit.* » (Dort, 42/129.)

# BIBLIOGRAPHIE

## LIVRES


1. AGEL Henri : LE CINEMA A-T-IL UNE AME ? (Cerf, 1952).
2. AGEL Henri : LES GRANDS CINEASTES QUE JE PROPOSE (De Sica, Rossellini) (Cerf, 1967).
3. AGEL Henri : VITTORIO DE SICA (Ed. Universitaires, 1955).
4. AGEL Henri : ESTHETIQUE DU CINEMA (P.U.F., 1966).
5. AGEL H et AYFRE A. : LE CINEMA ET LE SACRE (Cerf, 1953).
6. AGEL Geneviève : LES CHEMINS DE FELLINI (Cerf, 1956).
7. AYFRE Amédée : LE CINEMA ET SA VERITE (Cerf, 1969).
8. AYFRE Amedée : CONVERSION AUX IMAGES ? (Cerf, 1964).
9. BAZIN André : QU'EST-CE QUE LE CINEMA ? Tome IV. Une esthétique de la Réalité : le néoréalisme (Cerf, 1962).
10. BAZIN André : JEAN RENOIR (Champ Libre, 1971).
11. BORDE Raymond et BOUISSY André : LE NEOREALISME ITALIEN (Cinémathèque Suisse, 1960).
12. BORDE R. et BOUISSY A. : LE NOUVEAU CINEMA ITALIEN (Premier Plan, 1963).
13. GUILLAUME Yves : VISCONTI (Ed. Universitaires, 1966).
14. HOWALD Patrice : LE NEOREALISME ITALIEN ET SES CREATEURS (Cerf, 1959).
15. JACOB Gilles : LE CINEMA MODERNE (Serdoc, 1964).
16. KYROU Ado : LE SURREALISME AU CINEMA (Losfeld, 1963).
17. LEPROHON Pierre : LE CINEMA ITALIEN (Seghers, 1966).
18. LEPROHON Pierre : ANTONIONI (Seghers, 1961).

19. LEPROHON Pierre : DE SICA (Seghers, 1966).
20. MAURIAC Claude : L'AMOUR DU CINEMA (Albin Michel, 1954).
21. MAURIAC Claude : PETITE LITTERATURE DU CINEMA (Cerf, 1957).
22. MITRY Jean : ESTHETIQUE ET PSYCHOLOGIE DU CINEMA. Tome 2 (Ed. Universitaires, 1965).
23. SALACHAS Gilbert : FELLINI (Seghers, 1963).
24. TAILLEUR Roger et THIRARD Paul-Louis : ANTONIONI (Ed. Universitaires, 1963).

HISTOIRES, ENCYCLOPEDIES

25. BARDECHE Maurice et BRASILLACH Robert : HISTOIRE DU CINEMA. Tome 2 (André Martel, 1954).
26. BELLOUR Raymond et BROCHIER Jean-Jacques : DICTIONNAIRE DU CINEMA (Ed. Universitaires, 1966).
27. BOUSSINOT Roger : ENCYCLOPEDIE DU CINEMA (Bordas, 1967).
28. JEANNE René et FORD Charles : HISTOIRE DU CINEMA. Tome 5 (Laffont, 1962).
29. SADOUL Georges : HISTOIRE GENERALE DU CINEMA. Tome 6 (Denoël, 1954).
30. SADOUL Georges : HISTOIRE DU CINEMA MONDIAL (Flammarion, 1972).

NUMEROS SPECIAUX DE REVUES

31. CAHIERS DU CINEMA, A PROPOS DU CINEMA ITALIEN, n° 33, mars 1954.
32. CAHIERS DU CINEMA, SITUATION DU CINEMA ITALIEN, n° 131, mai 1962.
33. CINE-CLUB, UN CINEMA PROFONDEMENT DE SON TEMPS, n° 2, janv.-fév. 1950.
34. ETUDES CINEMATOGRAPHIQUES, VISCONTI, HISTOIRE ET ESTHETIQUE, n° 26-27, 1963).
35. ETUDES CINEMATOGRAPHIQUES, LE NEOREALISME ITALIEN, bilan de la critique, n° 32-35, 1964.
36. FILMS ET DOCUMENTS, LES CARACTÉRISTIQUES ESSENTIELLES DE LA NOUVELLE ÉCOLE ITALIENNE, n° 57, mars 1952.
37. LES LETTRES FRANÇAISES, n° 528, 5 août 1954.
38. POSITIF, LE CINEMA ITALIEN, n° 23 (avril 1957) et n° 28 (avril 1958).
39. LA REVUE DU CINEMA, CINEMA ITALIEN, n° 13, mai 1948.
40. LA TABLE RONDE, n° 199, mai 1960.

ARTICLES

41. AMENGUAL Barthélémy : LE NEOREALISME. Dossiers du Cinéma, Cinéastes 1 (Casterman, 1971).
42. DORT Bernard : UN CINEMA DE LA DESCRIPTION. Artsept, n° 2, avril-juin 1963.
43. GODARD Jean-Luc : UN CINEASTE C'EST AUSSI UN MISSIONNAIRE. Entretien avec Rossellini, Jean-Luc Godard par J.-L. Godard (Belfond, 1968).
44. KYROU Ado : NEOREALISME ? Les Lettres nouvelles, n° 33, décembre 1955.
45. RIEUPEYROUT Jean-Louis : INTRODUCTION A UN CINEMA DU CŒUR. Cinéma 56 n° 9, février 1956.
46. SICLIER Jacques : LE CINEMA MODERNE DOIT TOUT AU NEOREALISME. Télérama, n° 781, 3 janvier 1965.
47. TALLENAY Jean-Louis et GRITTI JULES : LE CONGRES NEOREALISTE DE PARME. Cahiers du Cinéma, n° 41, decembre 1954.
48. TRUFFAUT François, ROHMER Eric, SCHERER Maurice, HOVEYDA Fereydoun : ENTRETIENS AVEC R. ROSSELLINI, LA POLITIQUE DES AUTEURS, Champ Libre, 1972.

# L'INDUSTRIE DU CINEMA ITALIEN DANS L'IMMEDIAT APRES-GUERRE

**par Claudio ZANCHI**

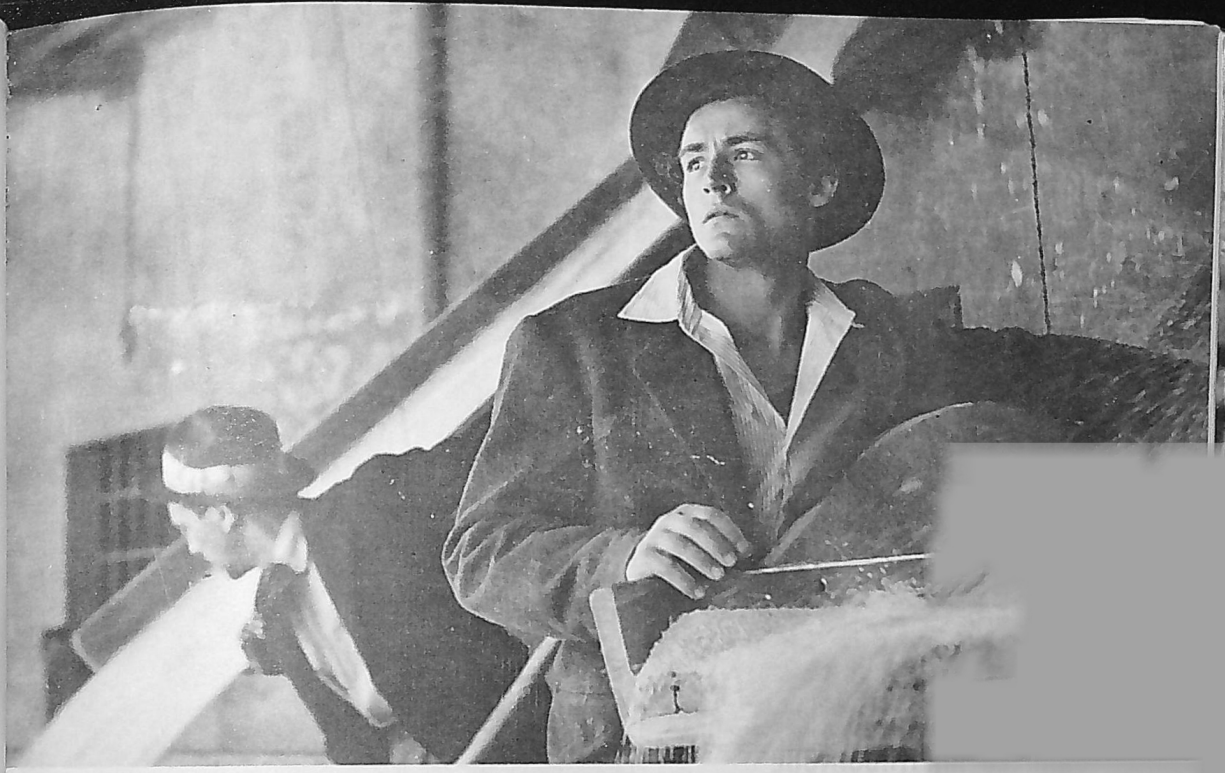
Au lendemain de la libération, le cinéma italien ne doit pas seulement affronter comme chacune des autres activités économiques, le problème de la reconstruction matérielle ; les liens avec le régime passé ont été trop nombreux : le cinéma italien risque d'être soumis (en bloc et non à travers des individus compromis) à un procès d'épuration.

Du reste, beaucoup d'intérêts poussent dans ce sens. Américains et Anglais, dont les films avaient été éliminés du marché italien bien avant le début de la guerre, tendent à donner un coup définitif à l'industrie cinématographique italienne et envahissent le marché avec des milliers de films, c'est-à-dire avec toute la production des six ou sept années passées trouvant en cela comme alliés les exploitants, affamés de films, et aussi la faveur du public désireux de mettre fin à l'autarcie cinématographique imposée par le fascisme en 1938.

Les structures productives — concentrées presqu'en totalité à Rome — apparaissent aussi complètement bouleversées : après les razzias des Allemands et des fascistes, les établissements de Cinecittà sont d'abord réquisitionnés par les troupes alliées puis utilisés comme centres de réfugiés. Ils seront remis en service seulement en 1948.

Les premiers films sont donc produits avec des moyens de fortune et avec des capitaux recueillis ça et là : à tous points de vue, l'histoire de ROME VILLE OUVERTE est exemplaire.

En 1945 sont produits 45 films. La même année (novembre), un décret accueille les requêtes alliées et démantèle toute la carapace protectionniste de la législation fasciste. C'est la liberté (toutefois la censure reste en vigueur



## GIUSEPPE DE SANTIS

RIZ AMER (1949)

## LUCHINO VISCONTI

LA TERRE TREMBLE (1948)

BELLISSIMA (1951)

**CAMILLO MASTROCINQUE**

PERDU DANS LES TENEBRES (1947)

**CARLO LIZZANI**

CHRONIQUE DES PAUVRES AMANTS (1952)

**GIUSEPPE DE SANTIS**

ONZE HEURES SONNAIENT (1952)

seulement « pour des raisons inhérentes à la censure militaire ou aux rapports militaires »), mais c'est aussi le point de départ définitif de l'invasion sans discrimination du marché cinématographique.

Il reste en vigueur, comme seule aide à la production nationale, une contribution de l'Etat égale à 10 % (portée à 14 % pour des films qu'un comité réuni à cet effet aurait jugé particulièrement méritants « pour leur valeur artistique ») des recettes lourdes réalisées par chaque film. C'est le système de base qui, avec quelques variantes de forme, régit jusqu'à l'heure actuelle le cinéma italien.

Et cela suffit toujours parce que quelques grosses maisons (Lux, Minerva, Titanus) recommencent à produire en même temps une myriade de productions improvisées et casuelles, caractéristique extérieure du cinéma italien.

En 1946 la production est de 65 films, elle est presque identique en 1947 (67). Mais l'incidence du cinéma italien sur l'ensemble des recettes est dérisoire : à peine 13 %.

La tentative d'établir par la loi un nombre minimum de jours à consacrer à la projection des films nationaux est un échec à cause de l'opposition décidée des Américains qui trouvent aussi un large assentiment de l'exploitation dont les profits, malgré l'augmentation des droits fiscaux, sont au contraire en augmentation. Le nombre des salles s'accroit également : à la fin de 1947, leur nombre dépasse de 2 500 unités celui de 1938.

Un accord ANICA-AGIS, qui évite le recours à la loi, est conclu mais de fait il demeure inappliqué.

La loi de 1947, qui reprend en grande partie le décret signé deux ans auparavant (mais des dispositions bureaucratiques et de contrôle réapparaissent), institue au contraire l'obligation pour chaque salle cinématographique de projeter les films italiens pendant vingt jours chaque trimestre, quatre-vingt jours chaque année.

Mais même la loi est mal et médiocrement appliquée et une circulaire ministérielle justifie, de fait, cette médiocre application.

Le cinéma italien entre en crise. En 1948 la production tombe à 49 films. En février 1949, metteurs en scènes, acteurs et techniciens décident d'organiser une manifestation de protestation ; elle a lieu, avec succès incontestable, Place du Peuple. En substance, les producteurs sont solidaires.

Cependant est arrivé au gouvernement le député Andreotti, jeune dauphin du président du conseil De Gasperi. Andreotti manœuvre habilement, il s'assure l'appui des exploitants, sépare les producteurs des forces artistiques et culturelles et contraint les syndicats et les forces politiques de gauche à conduire une lutte exclusivement défensive tournée vers la simple survie d'un cinéma italien quelconque.

Même la manifestation de la Place du Peuple fut récupérée : la grave crise économique du cinéma italien conduit à accepter, en juin 1949, la loi Andreotti. Quelques concessions économiques magistrales (mais qui profitent surtout à certaines personnes déterminées) consentent une vie précaire au cinéma italien, un cinéma par ailleurs toujours soumis au continuel chantage des lois « à bonne finalité » et ayant besoin d'aide de la part d'un gouvernement qui accentue toujours plus sa surveillance attentive.

Tout cela est payé en termes de liberté : la censure revient pleine de force ; la direction générale du spectacle fait refleurir les fastes du Minculpop fasciste en imposant à nouveau, sous des prétextes variés parmi lesquels celui du crédit, une vraie et propre censure préventive sur les scénarios ; les sociétés d'Etat, privées d'une quelconque ligne politique et culturelle, sont gérées de manière à aboutir à une lente mais inévitable liquidation pendant que les intérêts privés s'emparent des instruments potentiellement actifs ; le mouvement des ciné-clubs est soumis à une véritable persécution policière qui le réduit presque au silence. En 1950 sont produits presque 100 films, mais le niveau qualitatif est énormément tombé. Encore peu d'années et la brève saison néoréaliste sera définitivement terminée ; le cinéma italien devient un terrain pour une « chasse aux sorcières ».

**Claudio Zanchi**

(Svnthèse d'une communication présentée au Congrès sur le néoréalisme de Pesaro - traduction : J.-A. Gili).

## LUIGI COMENCINI : LA FIN DU NEOREALISME

**Selon moi, le néoréalisme est mort parce que le film néoréaliste italien n'a jamais eu de grand succès. Il a eu du succès à l'étranger et dans le sillage du succès à l'étranger, nous avons pu faire un certain type de film. Quand ces films n'ont plus eu de succès à l'étranger, la veine s'est tarie et nous sommes partis à la recherche de succès faciles : nous avons fait des films avec des personnages bourgeois, des comédies. Je dis tous les cinéastes, moi compris. Ce faisant, nous avons trahi ce qui était notre aspiration initiale qui était de parler des classes pauvres. Au cours de ces dernières années, même les films politiques les plus engagés ont toujours ignoré le drame des faibles. Lorsque j'ai tourné mon enquête sur les enfants (I BAMBINI E NOI, 1970), ce fut une expérience fondamentale dans ma vie, avant tout parce que je revenais au contact du prolétariat et du sous-prolétariat, en cassant cette fermeture des salons de scénaristes et des cafés d'intellectuels. J'ai parlé de problèmes que le néoréalisme avait abandonnés. Le néoréalisme n'est pas mort parce que j'ai fait PAIN, AMOUR et FANTAISIE (1952), il est mort parce qu'à un certain moment le succès à l'étranger lui a manqué, un succès qui était l'oxygène qui lui permettait de vivre. En Italie, face à des films difficiles, on a toujours préféré des films faciles, d'évasion...**

**(Extrait d'un interview réalisé en juillet 1974 par J.-A. Gili) .**

# HOMMAGE A CESARE ZAVATTINI

**En février dernier, un solennel hommage a été rendu par le monde italien de la culture, au cours d'un colloque à Asiago, à Zavattini, 73 ans.**

**Depuis plus d'un quart de siècle, de QUATRE PAS DANS LES NUAGES aux CINE-JOURNAUX LIBRES, l'écrivain-scénariste a été l'une des figures centrales du cinéma italien, mais c'est surtout au néoréalisme qu'il a donné une impulsion décisive et irremplaçable. Zavattini tente ici un bilan de son intervention dans le mouvement néoréaliste et Lino Micciché esquisse un portrait de l'homme dans sa complexité.**

**M.M.**

## ENTRETIEN AVEC ZAVATTINI

« Le néoréalisme ? C'était un cinéma qui paraissait révolutionnaire quand il coïncidait avec la situation politique qui *était* effectivement révolutionnaire au sens profond du terme, c'est-à-dire qu'elle nécessitait un ajustement à la situation historique et exigeait une inversion de route. Notre cinéma néoréaliste avait été contemporain de cette nécessité, comme expression il l'avait même précédée, il en avait été le héraut et le porte-parole. C'est là la grosse différence avec le cinéma précédent lié à une culture qui, même sous le fascisme, acceptait d'être littérature et art, mais toujours dans un rapport de simple commentaire. Au contraire la valeur d'agitation et de surprise du néoréalisme résidait dans sa faculté d'insertion culturelle, née de l'immédiateté des nécessités politiques. D'où la stupeur de s'apercevoir que le cinéma aussi avait assumé un langage national spécifique, dans la mesure où il coïncidait avec les besoins généraux du peuple, pas toujours exprimés par le peuple en termes précis mais toujours sentis par lui. Dans les moments d'unanimité le peuple trouve toujours ce type d'expression. Elle n'a pas duré longtemps, mais c'est justement pour cette expression que je m'étais proposé de tirer du néoréalisme toutes les conséquences possibles, en la créant à partir de la situation politique. Je voulais réaliser ce « changement » du cinéma, en illustrant aux yeux de tous le mariage politique-information que je considère comme culturellement contemporain des grands moments historiques.

**« Tu parles d'un néoréalisme comme mouvement. Le colloque de Pesaro en a au contraire souligné les fractionnements subjectifs mais aussi idéologiques. »**

« Le néoréalisme devait accomplir certaines tâches déterminées et il a été castré. C'est ainsi qu'est venue à manquer une constante en mesure de préciser ce que veut le cinéma dans une contingence historique donnée. Il fallait continuer révolutionnairement le discours, en instituant à travers le cinéma la contradiction entre une culture et une réalité globale, et en luttant pour en sortir. C'est vrai que la lutte n'est pas finie, je continue à combattre. Mais le déphasage était grand, plus grand que ce que nous avions cru. Les symptômes à l'extérieur nous en avertissaient et nous ne les assimilions pas. L'engagement des films néoréalistes ne dépassait pas les cinquante pour cent. Ça ne pouvait pas suffire. Et après tant de temps, on réussit difficilement à retrouver le raisonnement et le sentiment communs, la merveilleuse fusion d'alors.

**« A Pesaro on a noté que ton œuvre a été plus éludée que discutée. Peut-être parce que tu appartiens déjà à l'histoire du cinéma plus qu'à sa dialectique ? »**

« Je ne m'intéresse pas du tout à l'histoire du cinéma. Je m'intéresse à l'histoire de l'homme quand elle devient histoire du cinéma.

« Peu m'importe le passé. Si on m'appelle père du néoréalisme, je réponds que je le suis au futur : non classique ou historique. Un fait continue à échapper à la critique, le fait que le cinéma n'est pas le cinéma mais qu'il est la caméra. Alors on reste enfermés dans un tabernacle cinématographique, on fait éternellement le cinéma de la bourgeoisie même lorsqu'on semble être contre la bourgeoisie. Dans une situation dangereuse comme celle où nous vivons, certaines valeurs, que nous aimons et respectons, se trouvent dépassées, nous devons les redistribuer. Autrement, ce n'est pas qu'elles deviennent hostiles, mais elles deviennent agnostiques. Elles perdent le rythme des événements.

**« A qui penses-tu en particulier en disant cela ? »**

« A Ingmar Bergman, par exemple.

**« Il m'avait traversé l'esprit que tu parlais de De Sica. »**

« Entre moi et Vittorio il n'y a jamais eu de discussions ». « C'est si vrai qu'en ce moment encore j'aurais en préparation un scénario pour lui (1). Mais pas de discussions, ça veut dire pas de discours. Plus que tout, une coïncidence de travail au moment où, je le répète, les masses italiennes coïncident avec le cinéma, et nous deux nous faisions partie de la coïncidence générale. Pour le reste la forme de collaboration se limitait à une forme de narration, la plus explicite possible. Cependant il existe des données de fait, sur les films tournés ensemble, que j'aurais aimé détailler aux jeunes de Pesaro. Par exemple le montage de LADRI DI BICICLETTE est de moi, j'y ai travaillé pendant deux mois. Beaucoup l'ignorent. »

« Il me semble que le néoréalisme de de Sica-Zavattini n'est pas porteur de confiance, qu'en plus il s'habille de « crépuscularisme », comme on disait en 1948. Le fond de SCIUSCIA, de LADRI DI BICICLETTE, d'UMBERTO D me semble ténèbres profondes. Je me trompe ?

(1) Rappelons que De Sica est mort le 13 novembre 1974. (N.D.L.R.).

« Depuis l'avant-guerre, Curiel, dans ses critiques, m'avait appelé écrivain du désastre. Je le suis encore et pas seulement comme écrivain. J'ai plusieurs âmes, c'est vrai, mais dans les moments heureux elles s'identifient. Oui, il y a eu du désastre également dans mes films. Optimistes, nous pouvons l'être uniquement en passant sur le cadavre d'une réalité que nous n'avons jamais connue. »

**« Et tes anges ? »**

« Je ne renie pas mes anges, pourvu qu'il soit entendu que c'étaient des anges antifascistes. »

**« Mais comment se résout le problème de la double âme, de l'écrivain et de l'homme de cinéma ? »**

« Il ne se résout pas. Je suis deux rives. Je suis de Luzzara sur la rive émilienne du Pô, et mes ancêtres étaient de Dosolo, sur la rive lombarde. J'appartiens aux deux rives. Mes deux âmes — qui d'ailleurs sont aussi bien trois ou quatre — travaillent toutes. Cependant c'est la littérature qui m'a fait comprendre qu'en moi, narrateur né, il y a aussi le refus congénital du sujet, et c'est autrement important. J'ai suspendu la narration et je crois que c'est une opération critique. Je l'ai suspendue en faveur de la contemporanéité. Dans le cinéma j'ai avancé la proposition d'une spécificité qui rejette la narrativité, c'est-à-dire le mode de vivre d'une culture centenaire... non, millénaire. Je considère indispensable un fractionnement (proustien ? joycien ?) à dépasser avec mon type d'analyse. Il n'est pas possible de rester en marge. Aujourd'hui encore il existe toute une hiérarchie intellectuelle et il manque encore une avant-garde véritablement nouvelle. En tout cas, quand tu fais du cinéma, les valeurs artistiques de l'écriture sont toutes à remanier. Si je fais « neuf » en littérature, il est obligatoire que je fasse « dix » dans le cinéma. Je dois donner, en d'autres termes, au cinéma cette valeur d'écoute, de pénétration dans la réalité que la littérature ne me donnait pas. »

Propos recueillis par **Tino RANIERI.**
*L'Unità*, 27 octobre 1974.

# LES DEUX DEMONS DANS L'ART DE ZAVATTINI

Quand on pense à Cesare Zavattini et à sa contribution à la culture italienne, on pense généralement à ces films d'après-guerre où l'apport déterminant du scénariste (véritable coauteur, dans ce cas, avec le réalisateur Vittorio de Sica) a conduit à des résultats de haut niveau qu'il faut situer parmi les chefs-d'œuvre du cinéma italien : SCIUSCIA, LADRI DI BICICLETTE, MIRACOLO A MILANO, UMBERTO D. Et indiscutablement ces films ont figuré, et figurent encore, parmi les œuvres de pointe de notre cinématographie et parmi les étapes les plus significatives de sa phase de renaissance dénommée « néoréalisme ». Pourtant toute évaluation de la présence zavattinienne dans notre cinéma et dans notre culture qui se limiterait à ces titres et à ces résultats, serait extrêmement réductive parce qu'une exacte définition de la figure et de l'œuvre de Zavattini ne peut être que complexe et tenir compte de la quantité (et de la qualité) variée des apports zavattiniens tant dans le domaine des diverses pratiques formelles qui caractérisent l'activité artistique de l'écrivain de Luzzara (peinture, prose, cinéma) qu'au niveau de la pratique théorique qui, bien que limitée au cinéma, a constitué une des références constantes du débat cinématographique, et qu'enfin à la longue série d'initiatives (productives, associatives, politiques, culturelles) dont Zavattini a été le promoteur et le garant de l'après-guerre à aujourd'hui (...).

Zavattini est, tous comptes faits, un des peu nombreux artistes de notre époque qui ne vivent pas séparément le « statut » personnel d'intellectuel et d'être humain, qui en somme ne séparent pas l' « art » de la « vie » mais agissent dans l'un et l'autre sous le signe d'un « être pour les autres » continuel, passionné, généreux (et donc nécessairement contradictoire).

La distinction, si elle existe, s'opère ailleurs : à l'intérieur de la personnalité zavattinienne et des « phénomènes » qui la caractérisent. En elle, et entre eux, cohabitent en substance deux tendances qui constituent le fondement de la « contradiction » zavattinienne. D'un côté la clé du grotesque, de l'absurde, parfois du surréel qui caractérise les pages de *Parliamo tanto di me*, de *I poveri sono matti*, de *Toto il buono*, de films comme MIRACOLO A MILANO et IL BOOM, et une bonne partie de la peinture ; de l'autre la clé de la quotidienneté, de la phénoménologie « événementielle », de la réalité suivie pas à pas et analysée qui transparaît dans *Straparole* et *Un paese* et dans les élaborations théoriques de la préface au scénario d'UMBERTO D et des *Thèses sur le néoréalisme*, ainsi que dans les scénarios de LADRI DI BICICLETTE et surtout d'UMBERTO D.

Il s'agit en d'autres termes du contraste entre ce démon zavattinien de « l'angoisse du nouveau et de l'imprévu » qui permet de dire que « personne plus que lui n'a horreur de la routine, de la prose passive, investie de finalités réflexives et descriptives » — et cet autre démon que Zavattini écoutera, depuis le colloque néoréaliste de Pérouse de 1949 jusqu'à la polémique sur les « ciné-journaux libres » de 1968 : entièrement occupé à se battre contre l'*invention du sujet* dont la fonction est seulement de « masquer » une réalité « énormément riche », au point qu'il suffit de « savoir la regarder » en la racontant dans son historicité concrète (« Un affamé, un humilié, il faut le faire voir avec son nom et son prénom et il ne suffit pas de raconter une fable dans laquelle il y ait un affamé, parce que c'est une autre chose, moins efficace, moins morale ») avec une capacité de connaissance sans limites (« J'accepte aussi qu'on me fasse voir les *banderilles*, pourvu qu'on me révèle tout le processus de production, avec tous les rapports humains et sociaux qu'il implique »).

Contradiction ? Ou au contraire opposition dialectique recomposée de manière féconde dans l'unité de la personnalité zavattinienne ? Ceci, je crois, est désormais le nœud principal que tout analyste de Zavattini doit dénouer avant de pénétrer (ou mieux, après y avoir pénétré mais avant de jauger et d'analyser) dans les méan-

dres de la production zavattinienne. Défaire ce nœud veut dire percevoir ce qu'il y a d'analogue (sinon d'identique) dans la diversité (sinon dans l'opposition) des deux « modes d'être » fondamentaux de Zavattini. Et si, par exemple, les trouvailles paradoxales, les inventions grotesques, les apparitions surréelles qui caractérisent une partie de sa production (spécialement les « trois livres ») ne sont pas, mutatis mutandis, le correspondant des « faits divers » qui constellent l'autre production (surtout les films) (...).

**Lino MICCICHE.**
*Avanti*, 2 mars 1975.

# LES FILMS NEOREALISTES

**1945**
Camerini : **DUE LETTERE ANONIME** (DEUX LETTRES ANONYMES).
De Robertis : **LA VITA SIMPLICE.**
Gentilomo : **O SOLE MIO.**
Rossellini : **ROMA CITTA APERTA** (ROME VILLE OUVERTE).
Serandrei : **GIORNI DI GLORIA** (JOURS DE GLOIRE).
Soldati : **LE MISERIE DEL SIGNOR TRAVET.**

**1946**
Blasetti : **UN GIORNO NELLA VITA** (UN JOUR DANS LA VIE).
Castellani : **MIO FIGLIO PROFESSORE.**
Chiarini : **ULTIMO AMORE.**
De Sica : **SCIUSCIA.**
Gallone : **DAVANTI A LUI TREMAVA TUTTA ROMA** (DEVANT LUI TREMBLAIT TOUT ROME).
Germi : **IL TESTIMONE** (LE TEMOIN).
Lattuada : **IL BANDITO** (LE BANDIT).
Pagliero : **ROMA CITTA LIBERA** (LA NUIT PORTE CONSEIL).
Righelli : **ABBASSO LA MISERIA.**
Rossellini : **PAISA.**
Soldati : **DANIELE CORTIS.**
Zampa : **VIVERE IN PACE** (VIVRE EN PAIX).

**1947**
Borghesio : **COME PERSI LA GUERRA** (SEPT ANS DE MALHEUR).
De Santis : **CACCIA TRAGICA** (CHASSE TRAGIQUE).
Germi : **GIOVENTU PERDUTA** (JEUNESSE PERDUE).
Lattuada : **IL DELITTO DI GIOVANNI EPISCOPO** (LE CRIME DE GIOVANNI EPISCOPO).
Mastrocinque : **SPERDUTI NEL BUIO** (PERDU DANS LES TENEBRES).
Mattoli : **ASSUNTA SPINA.**
Rossellini : **GERMANIA ANNO ZERO** (ALLEMAGNE ANNEE ZERO).
Vergano : **IL SOLE SORGE ANCORA** (LE SOLEIL SE LEVERA ENCORE).
Zampa : **L'ONOREVOLE ANGELINA.**

**1948**
Camerini : **MOLTI SOGNI PER LE STRADE.**
Castellani : **SOTTO IL SOLE DI ROMA** (SOUS LE SOLEIL DE ROME).
Chiarini : **PATTO COL DIAVOLO.**
Comencini : **PROIBITO RUBARE** (DE NOUVEAUX HOMMES SONT NES).
De Sica : **LADRI DI BICICLETTE** (LE VOLEUR DE BICYCLETTE).
Freda : **IL CAVALIERE MISTERIOSO** (LE CAVALIER MYSTERIEUX).
Lattuada : **SENZA PIETA** (Sans pitié).
Rossellini : **AMORE.**
Rossellini : **LA MACCHINA AMMAZZACATTIVI.**
Soldati : **FUGA IN FRANCIA** (FUITE EN FRANCE).
Visconti : **LA TERRA TREMA** (LA TERRE TREMBLE).
Zampa : **ANNI DIFICILI** (LES ANNEES DIFFICILES).

**1949**
Castellani : **E'PRIMAVERA** (PRIMAVERA).
Comencini : **L'IMPERATORE DI CAPRI.**
De Santis : **RISO AMARO** (RIZ AMER).
Emmer : **UNA DOMENICA D'AGOSTO** (DIMANCHE D'AOUT).
Genina : **CIELO SULLA PALUDE** (LA FILLE DES MARAIS).
Germi : **IN NOME DELLA LEGGE** (AU NOM DE LA LOI).
Lattuada : **IL MULINO DEL PO** (LE MOULIN DU PO).
Matarazzo : **CATENE** (LE MENSONGE D'UNE MERE).
Rossellini : **STROMBOLI TERRA DI DIO** (STROMBOLI).
Steno/Monicelli : **TOTO CERCA CASA.**
Zampa : **CAMPANE A MARTELLO.**

**1950**
Antonioni : **CRONACA DI UN AMORE** (CHRONIQUE D'UN AMOUR).
Blasetti : **PRIMA COMUNIONE.**
Comencini : **PERSIANE CHIUSE.**
De Filippo : **NAPOLI MILIONARIA** (NAPLES MILLIONNAIRE).
De Santis : **NON C'E PACE TRA GLI ULIVI** (PAQUES SANGLANTES).
Genina : **L'EDERA.**
Germi : **IL CAMMINO DELLA SPERANZA** (LE CHEMIN DE L'ESPERANCE).
Mattoli : **TOTO SCEICCO.**
Rossellini : **FRANCESCO GIULLARE DI DIO** (ONZE FIORETTI DE SAINT-FRANÇOIS-D'ASSISE).
Vergano : **I FUORILEGGE** (GIULIANO, BANDIT SICILIEN).
Zampa : **PIU FACILE CHE UN CAMMELLO.**
Zampa : **CUORI SENZA FRONTIERE.**

**1951**
Castellani : **DUE SOLDI DI SPERANZA** (DEUX SOUS D'ESPOIR).
De Filippo : **FILOMENA MARTURANO.**
De Sica : **MIRACOLO A MILANO** (MIRACLE A MILAN).
Emmer : **PARIGI E SEMPRE PARIGI** (PARIS EST TOUJOURS PARIS).
Emmer : **LE RAGAZZE DI PIAZZA DI SPAGNA** (LES FIANCES DE ROME).
Germi : **LA CITTA SI DIFENDE** (TRAQUE DANS LA VILLE).
Germi : **IL BRIGANTE DI TACCA DI LUPO** (LA TANIERE DES BRIGANDS).
Lattuada : **ANNA.**
Lattuada/Fellini : **LUCI DEL VARIETA** (LES FEUX DU MUSIC-HALL).
Lizzani : **ACHTUNG BANDITI !**
Malaparte : **CRISTO PROIBITO** (CHRIST INTERDIT).
Matarazzo : **I FIGLI DI NESSUNO** (LE FILS DE PERSONNE).
Steno/Monicelli : **GUARDIE E LADRI** (GENDARMES ET VOLEURS).
Visconti : **BELLISSIMA.**
Zampa : **SIGNORI IN CARROZZA.**

**1952**
Alessandrini : **CAMICIE ROSSE** (LES CHEMISES ROUGES).
Antonioni : **I VINTI.**
Blasetti : **ALTRI TEMPI** (HEUREUSE EPOQUE).
Comencini : **PANE, AMORE E FANTASIA** (PAIN, AMOUR ET FANTAISIE).
De Santis : **ROMA ORE UNDICI** (ONZE HEURES SONNAIENT).
De Sica : **UMBERTO D.**
Fellini : **LO SCEICCO BIANCO** (COURRIER DU CŒUR).
Franciolini/Rossellini/Visconti/Zampa : **SIAMO DONNE** (NOUS LES FEMMES).
Franciolini : **BUONGIORNO ELEFANTE** (BONJOUR ELEPHANT).
Genina : **TRE STORIE PROIBITE.**
Germi : **LA PRESIDENTESSA.**
Gora : **FEBBRE DI VIVERE.**
Lattuada : **IL CAPPOTTO** (LE MANTEAU).
Lattuada : **LA LUPA** (LA LOUVE DE CALABRE).
Lizzani : **AI MARGINI DELLA METROPOLI** (DANS LES FAUBOURGS DE LA VILLE).
Paolella : **CANZONI DI MEZZO SECOLO.**
Rossellini : **EUROPA 51** (EUROPE 51).
Soldati : **LA PROVINCIALE** (LA MARCHANDE D'AMOUR).
Vergano : **LA GRANDE RINUNCIA** (POUR LE BONHEUR DE SA FILLE).
Zampa : **PROCESSO ALLA CITTA** (LES COUPABLES).
Zavattini / Antonioni / Fellini / Lattuada / Lizzani / Maselli / Risi : **AMORE IN CITTA** (L'AMOUR A LA VILLE).

Filmographie établie par Jean A. Gili (sur la base d'une documentation fournie par le Festival de Pesaro 74).

# brève rencontre avec lauren bacall

**Alain LACOMBE**

Pour l'histoire du cinéma elle restera l'égérie d'Humphrey Bogart. Placée par miracle et par amour sous les sunlights elle fut une star exemplaire. Avec sa légende et son mimétisme elle a souffert pour apprendre son métier.

Pour nous, elle parlera peu d'Humphrey Bogart. Il existe quelque part dans des séquences et des films. Lauren Bacall préfère parler de son métier. De ses doutes et de ses difficultés. Comédienne inscrite dans la réalité artistique américaine, elle partage sa vie entre le théâtre et le cinéma. Malheureusement le cinéma ne lui semble plus être aujourd'hui le moyen idéal pour s'exprimer. A travers ses propos nous découvrons une autre évidence du monde du spectacle : la solitude.

Lauren, tributaire d'une carrière que l'on a mythifié, apprend aujourd'hui encore à exister dans son métier.

Avec Charles Boyer dans AGENT SECRET (CONFIDENTIAL AGENT) de Hermann Shumlin.

Avec Doris Day et Kirk Douglas dans LA FEMME AUX CHIMERES (YOUNG MAN WITH A HORN) de Michael Curtiz.

**— Nous n'avons pas beaucoup l'occasion de vous voir au cinéma. Vous revenez sur les écrans avec le dernier film de Sidney Lumet...**

Si malheureusement (pour moi) je ne fais plus tellement de cinéma, c'est que j'ai été obligée ces dernières années de prendre des décisions en ce qui concerne ma carrière. Mon activité quasiment ininterrompue au théâtre m'a obligée à prendre mes distances avec le cinéma. Mais ça c'est un autre problème. Vous me demandez ce que je pense du film de Sidney Lumet. Sidney est un ami. Quand il m'a proposé ce rôle je l'ai accepté parce que j'étais d'accord avec lui sur tout ce qui concerne notre métier. On m'a souvent demandé si cela ne me gênait pas de partager la tête d'affiche. Je fais mon travail de comédienne. C'est tout. J'ai beaucoup réfléchi à cela. En Amérique on a un peu oublié que j'étais la femme d'Humphrey Bogart. Et puis on a très bien compris que je choisisse le théâtre. Alors le film de Sidney ce n'est rien d'autre qu'un très bon moment que nous avons passé ensemble, l'équipe et moi. J'aime le film parce qu'il s'en dégage un certain respect pour un ton que j'affectionne. Certaines personnes le trouvent un peu lent. Moi je trouve au contraire qu'à travers une évidente convention on réussit à faire passer beaucoup de choses.

**— On a parlé de la tentation du rétro...**

Evidemment. Mais cela aussi n'est pas très justifié. Tous les films sont rétro. Si ça continue on ne pourra plus tourner un seul film sans que l'on vous accuse d'exploiter une mode. Le drame c'est que nous sommes, nous les comédiens, extérieurs (par force) à ce problème. Quand nous intervenons dans un film tout est déjà écrit et décidé. Notre pouvoir d'intervention est réduit. On tremble tous les jours en se disant que peut-être le résultat ne sera pas bon. On accuse trop les comédiens. De la même façon les critiques écrivent que les comédiens sauvent des films. C'est aussi idiot.

Pour en revenir au « Crime de l'Orient Express » je trouve qu'il s'agit d'une véritable création. Le roman d'Agatha Christie n'avait pas grand intérêt. C'était une bonne histoire qui permettait surtout à un cinéaste d'être personnel. C'est également un film de décorateur. Cela a une grande importance pour nous les comédiens. Moi en ce

qui me concerne, faisant beaucoup de théâtre je suis très sensible à la triple collaboration : cinéaste/décorateur/comédiens.

**— Comment abordez-vous les sujets que l'on vous a proposés ?**

D'abord je dois vous dire que l'on ne me propose pas beaucoup de sujets. A cela il y a plusieurs raisons. D'abord parce que l'on sait que je fais beaucoup de théâtre et que l'on pense que ça ne m'intéresse plus de faire du cinéma.

Ensuite il est évident que l'on écrit de moins en moins des rôles pour des comédiennes. Regardez les films qui sortent sur les écrans. C'est presque toujours une histoire entre hommes. Le cinéma américain est misogyne. Il aime les femmes mais ne les présente pas sous un jour favorable. Je veux dire qu'elles n'ont pas la possibilité de s'exprimer vraiment. Avant 1960 les comédiennes duraient autant que les comédiens. On vivait dans la nostalgie des stars. Je ne sais pas si en Europe on se rend bien compte que le grand changement dans le cinéma américain a été la prise en main du monde du spectacle par les hommes. Aujourd'hui les grandes stars sont des hommes...

**— Cette situation est-elle particulière au cinéma Américain ?**

Je pense que l'on doit rencontrer la même évolution dans les pays qui ont une longue tradition cinématographique. Mais les Etats-Unis sont vis-à-vis de ce problème dans un magazine je lisais quelque chose d'un certain âge il est très difficile de trouver un rôle excitant. Nous sommes obligés de jouer des rôles de complément.

**— Quels ont été vos rapports avec Hollywood ?**

Je ne sais pas très bien. Quand on y travaille on ne sait pas ce que ce mot veut dire. On faisait des descriptions extraordinaires de la vie à Hollywood. On racontait beaucoup trop de choses sans penser que cela pouvait faire mal. Chaque fois que dans un magazine je lisais quelque chose sur Bogart ou sur moi je ne reconnaissais pas du tout les événements que l'on évoquait dans ces pages. En réalité on passait notre temps à essayer de faire des choses qui soient bien professionnellement. Pas bien pour le mois ou l'année où ces choses-là se faisaient, mais bien pour toujours. Pour moi c'était cela Hollywood : un grand

Avec Richard Widmark dans LA TOILE D'ARAIGNEE (THE COBWEB) de Vincente Minnelli.

Avec Rock Hudson et Robert Stack dans ECRIT SUR DU VENT (WRITTEN ON THE WIND) de Douglas Sirk.

rassemblement de gens qui étaient tous concernés par les mêmes problèmes.
Aujourd'hui Hollywood existe plus que jamais. Seulement les artistes et les producteurs doivent faire face à de nouveaux problèmes. Ce qui manque le plus ce n'est peut-être pas l'argent, mais l'imagination. On a beaucoup de mal à trouver un bon script. A partir du moment où l'on vous a rangé dans une catégorie de personnages vous aurez du mal à en sortir. Comme les comédiens ne peuvent pas s'arrêter de travailler, ils acceptent ce compromis.

**— Il y a pourtant eu des tentatives de jeunes scénaristes pour renouveler les genres.**

C'est vrai. Il y a de véritables nouveaux talents parmi les jeunes. Mais à part quelques cinéastes qui ont réussi à faire la liaison entre le cinéma et l'époque que nous représentons et celui auquel ils croient, pour les autres il importe surtout de tourner. Peu importe les conditions. Je ne pense pas que nous puissions faire grand chose contre cet état de fait. Les scénarios que l'on me propose n'ont rien d'étonnant. A la lecture j'ai l'impression que l'on s'est forcé à inclure dans l'histoire le rôle qui m'est destiné.

**— Tout cela ne procède-t-il pas d'un contexte plus général.**

Je crois que le cinéma est le reflet d'autre chose que nous-même. Mais j'en reviens à ce que je disais tout à l'heure : nous les comédiens, nous sommes complètement impuissants devant cet état de fait. Nous ne faisons que prêter des visages et des gestes à des personnages et à des situations déjà établis.

**— Avez-vous trouvé au théâtre ces rôles que les scénaristes semblent ne plus pouvoir écrire aujourd'hui ?**

Indiscutablement. Je suis très heureuse d'avoir pu m'affirmer au théâtre. Le public aime retrouver sur la scène un raccourci de toute une vie. La loi des genres n'est plus valable. Tous les visages, tous les rôles ont leur place. Mais d'un autre côté il faut savoir quels sont les impératifs de la pratique du théâtre. Certains comédiens peuvent parfaitement mêler les deux carrières. En ce qui me concerne c'est très dur. Participer à un spectacle de Broadway, cela veut dire s'effacer devant la discipline de la scène. Le cinéma se passe un peu partout, en Californie comme à New York. Au Brésil comme en Europe.

**— Quelle est la vie quotidienne de Lauren Bacall, hors du cinéma, et liée aux exigences du spectacle quotidien ?**

Au fond c'est ça. Ce n'est pas du théâtre, c'est du spectacle. Je crois que nous autres aux Etats-Unis nous n'aurions jamais pu concevoir le théâtre comme on le fait en Angleterre par exemple. La scène n'est pas une fin en soi. Il faut penser au son et à la lumière. A New York on pense facilement musique. Alors ma vie est uniquement liée au travail. Chaque pièce qui est montée autour de moi et de ce que je représente est une entreprise délirante. Dernièrement j'ai repris « Applause ». C'est un parfait mélange des genres. Je dois donc donner l'impression que je suis à l'aise dans tous les domaines de l'expression corporel'e ou non.

**— On a bâti des légendes à partir de cette polyvalence de l'artiste à l'américaine.**

OK... OK... Je sais que l'on dit toujours ça. Mais vous, vous voyez le produit fini. Quand le film du « Musical » arrive sur vos écrans, vous oubliez les centaines et les centaines d'heures de travail. Pour « Applause » j'ai pris des cours de chant à n'en plus finir. C'est pas pour cela que je chante mieux. Une chanson, c'est formidable quand on l'écoute sur un électrophone. C'est tout autre chose quand il faut l'intégrer à un show. J'ai l'air de blaguer ou de raconter des choses évidentes... Oui... si... sûrement. Mais c'est ce qui me sauve. Chaque matin j'essaye de me persuader. Je me dis : « Tu n'as rien compris ». Plus on fait du spectacle, plus on a envie d'en rajouter. Quand on est devant le public, il faut toujours la petite voix qui au fond de nous-mêmes nous met en garde. Dans les journaux, les critiques sont payés pour dire des choses compliquées qui la plupart du temps nous échappent. Alors moi tous les jours je vois un professeur de chant pour bien me persuader que le lendemain je pourrai tout oublier. Le vrai trac, on l'a comme ça au milieu de l'après-midi, comme un creux à l'estomac... Voilà, ça c'est le mauvais côté des choses ; le reste c'est connu. On aime, mais on ne peut pas expliquer.

**— On aime ?**

Oui on aime le rideau et le public. C'est fort et ça fait des picotements. On est fatigué et pourtant pendant une seconde on aimerait que tout le spectacle recommence.

Avec Gregory Peck dans LA FEMME MODELE (THE DESIGNING WOMAN) de Vincente Minnelli.

Avec Albert Finney dans MURDER ON THE ORIENT EXPRESS de Sidney Lumet.

**— Faites-vous des tournées ?**

Bien sûr. D'abord il m'est arrivé de roder des spectacles dans certaines villes. Ensuite après Broadway on part faire des représentations un peu partout. Il n'y a pas grand chose à en dire. Je suppose que c'est la même chose pour tous les comédiens dans le monde entier.

**— Quand on feuillette les programmes des cinémas parisiens on peut constater que vous êtes sans aucun doute la comédienne qui occupe le plus les écrans. On ne se lasse pas de revoir les films que vous avez vécu aux côtés d'Humphrey Bogart. Certains spectateurs y vont en hommage à une période exceptionnelle du cinéma américain. D'autres y vont pour retrouver le parfum du star-system.**

Tout cela c'est Bogart. C'était un homme qui a eu la chance de vivre une vie sans aucun répit. Il n'aimait pas les temps morts. Il devait savoir qu'il ne serait jamais vieux. Il ne faisait pas des projets déments. Il essayait seulement d'être lui-même tous les jours de la semaine. On a écrit plein de choses sur Bogart. Il y a eu du vrai et du faux. Sans doute parce qu'il devait être un personnage à double vie. Celle que j'ai connue et celle que je découvre en lisant les livres. On nous a adoptés. Notre couple a été cité en exemple **(ici Lauren sourit pour la première fois).** Finalement personne n'en saura jamais rien... Les dernières années nous sommes venus souvent à Paris. Sur les Champs-Elysées, les gens nous arrêtaient. Ils voulaient serrer la main de Bogie. Et j'étais très heureuse. Il y avait une chose qui me frappait surtout à cette époque-là. Une sorte de complicité avec les gens. On présentait Bogie comme étant un être hors du commun et pourtant tout le monde s'identifiait à lui.

**— Quel film préférez-vous ?**

Le premier. Sans réfléchir et sans comprendre. L'entrée dans ma nouvelle vie. J'ai été intronisée par Bogart. Je découvrais le cinéma sans avoir eu le temps d'y rêver. C'était important à une époque où le cinéma hollywoodien était particulièrement inaccessible. Tous les films sont de véritables miracles. Quoi que l'on espère, quoi que l'on attende il y aura toujours au bout les bonnes et les mauvaises surprises.

**— Oubliant que vous étiez vous-même comédienne on a dû souvent vous demander des précisions sur l'évolution de la carrière d'H. Bogart. Aviez-vous conscience à cette époque de tout ce qu'il y avait de prémonitoire dans sa carrière ?**

C'est curieux que vous me parliez de cela. Le cinéma était rempli de gens très simples qui évoquaient sans prétention les problèmes du cinéma. Il est certain que j'étais au courant de l'évolution de la carrière d'Humphrey Bogart. Mais tout cela me semble normal. Il n'y a rien à en dire. C'est vous qui pensez que c'était extraordinaire. Je me souviens des questions qu'il me posait avant de se décider pour un film. J'en ai presque honte pour lui car se poser des questions à propos de Huston, Hawks, et de tous les autres relevait de la plus grande des inconsciences. Alors disons que nous n'étions pas assez conscients de ce qui se passait.

**— Qu'est-ce que cela veut dire exactement : être comédienne ?**

Ça veut dire travail, travail et encore travail. Au cinéma on ne se rend pas bien compte de la totalité des efforts qui composent un film. C'est une équipe. Alors l'un peut sauver l'autre. Au théâtre il faut davantage de spontanéité. Donc plus de précision, plus de sûreté dans le geste. La marge d'erreur est réduite. Il faut sans arrêt rectifier ce qui ne va pas dans tel ou tel geste, dans tel ou tel déplacement. Au cinéma on peut davantage jouer sur son expérience.

Et puis il y a un environnement psychologique. Le théâtre ne rassure pas. Pour qu'un comédien soit à l'aise sur une scène il faut qu'il aime la salle, son écho, sa décoration. Sans oublier qu'au théâtre on est plus sensible et plus vulnérable aux hésitations d'un partenaire. J'ai le trac quand je réalise en un dixième de seconde que tout est trop fragile.

Etre comédienne ça veut dire, pour toutes les choses dont je viens de vous parler, apprendre à n'être sûre de rien. On dit que le public a toujours raison. Je ne crois pas. J'admire les metteurs en scène et leurs comédiens qui osent croire qu'ils ne se trompent pas toujours quoi qu'en pensent le public et la critique. Etre comédienne ça veut dire aussi se préparer moralement à affronter des périodes de doutes ou d'inaction. Tous les comédiens sont allés un jour ou l'autre dans un bureau de chômage. On parle d'Hollywood mais c'est partout la même chose. Je me souviens de ce qui se passait sur les visages des gens du studio, de toute l'équipe quand on apprenait qu'au dernier moment un tournage était remis. Avec Bogart il nous est arrivé de nous trouver dans ce genre de situation. C'est terrible. Tous les artistes qui allaient se mettre au chômage savaient très bien que nous étions avec le réalisateur et les autres premiers rôles les seuls à pouvoir penser à autre chose.

Etre comédienne ça veut dire apprendre à vivre au jour le jour en sachant qu'une seule erreur peut tout ficher par-terre. Notre métier est un métier de rencontres. On en fait de bonnes et de mauvaises.

**— Pensez-vous que la télévision puisse venir en aide à ces comédiennes et à ces comédiens ?**

Aux U.S.A. la télévision est basée aussi sur le Star System. Rien que cela implique que seuls gagneront (des fortunes) les très grands noms. Les autres n'auront d'autre ressource que de se glisser dans l'entourage d'une équipe ou d'une vedette. N'oublions pas également ceux qui se sont usés à la télévision. Certains dont le visage est très connu dans une région ont peu de chances de faire vraiment du cinéma.

**— Comment voyez-vous l'évolution de ce métier, disons, dans les dix années qui viennent.**

Je ne crois pas que le cinéma soit vraiment malade économiquement. Il y a encore beaucoup d'argent. La télévision ne fait plus beaucoup de mal au cinéma. Donc logiquement tout devrait continuer. Mais il y a quelque chose qui m'inquiète plus que la situation économique ; c'est la situation artistique. Et là je pense que le cinéma est complètement sclérosé. On se contente d'exploiter des recettes à la mode parce que l'on sait par expérience que c'est une affaire sûre. Il n'y a plus beaucoup de bons scénaristes et puis... oui, je crois que ça c'est important... il y a de moins en moins de complicité et d'amitié créatrice entre les auteurs, les metteurs en scène et les comédiens.

**— Et la relève ?**

Elle existe, mais ne peut pas bien s'exprimer. Le public n'est pas prêt pour de grandes aventures. or malheureusement c'est quand même lui qui a fait le succès des films.

**— Aimeriez-vous travailler en France ?**

Bien sûr. Mais je ne suis pas persuadée que le cinéma français écrive des rôles pour le style de comédienne que je représente. Le cinéma chez vous est pratiquement conçu pour une exploitation nationale. En Amérique on connaît des cinéastes français qui jouissent d'un grand prestige : Truffaut, Chabrol, Rohmer, Costa Gavras. Mais on a un grand mal à imaginer ce que nous

pourrions vous apporter. Je considère que le cinéma français est bien meilleur, dans ce qu'il produit, que le cinéma anglais ou encore allemand.

Nous autres comédiens et comédiennes américains nous aurons, je le pense, pendant très longtemps encore, du mal à représenter quelque chose dans un contexte français.

**— Etes-vous heureuse ?**

Oui, parce que je travaille et que parfois je me prends à douter. Il y a des moments merveilleux dans les heures tristes ; on sait qu'ils préludent à une réconciliation avec soi-même.

**Propos recueillis par Alain LACOMBE, Paris, mai 1975.**

## LES FILMS DE LAUREN BACALL

1944 **TO HAVE AND HAVE NOT** (LE PORT DE L'ANGOISSE) de Howard Hawks.
1945 **CONFIDENTIAL AGENT** (AGENT SECRET) de Hermann Shumlin.
1946 **TWO GUYS FROM MILWAUKEE** de David Butler (« Guest Star » non créditée).
**THE BIG SLEEP** (LE GRAND SOMMEIL) de Howard Hawks.
1947 **DARK PASSAGE** (LES PASSAGERS DE LA NUIT) de Delmer Daves.
1948 **KEY LARGO** de John Huston.
1950 **YOUNG MAN WITH A HORN** (LA FEMMES AUX CHIMERES) de Michael Curtiz.
**BRIGHT LEAF** (LE ROI DU TABAC) de Michael Curtiz.
1953 **HOW TO MARRY A MILLIONNAIRE** (COMMENT EPOUSER UN MILLIONNAIRE) de Jean Negulesco.
1954 **WOMAN'S WORLD** (LES FEMMES MENENT LE MONDE) de Jean Negulesco.
1955 **THE COBWEB** (LA TOILE D'ARAIGNEE) de Vincente Minnelli.
**BLOOD ALLEY** (L'ALLEE SANGLANTE) de William A. Wellman.
1956 **WRITTEN ON THE WIND** (ECRIT SUR DU VENT) de Douglas Sirk.
1957 **DESIGNING WOMAN** (LA FEMME MODELE) de Vincente Minnelli.
1958 **THE GIFT OF LOVE** de Jean Negulesco.
1959 **NORTHWEST FRONTIER** (AUX FRONTIERES DES INDES) de J. Lee Thompson.
1964 **SHOCK TREATMENT** (LE MAL DE TUER) de Dennis Sanders.
1965 **SEX AND THE SINGLE GIRL** (UNE VIERGE SUR CANAPE) de Richard Quine.
1966 **HARPER** (DETECTIVE PRIVE) de Jack Smight.
1974 **MURDER ON THE ORIENT EXPRESS** (LE CRIME DE L'ORIENT EXPRESS) de Sidney Lumet.

Au restaurant avec Humphrey Bogart en 1948.

# LE GLAIVE ET LA BALANCE

LES NOUVEAUX FILMS

## LA CLEPSYDRE

FILM énigmatique par excellence, qu'il importe d'appréhender en dehors de toute idée préconçue, de références politiques ou culturelles quelconques, véritablement météorique, LA CLEPSYDRE fait partie de ces œuvres qui vous envoûtent, vous habitent et ne vous lâchent plus ; que l'on reçoit de plein fouet, au plus secret de sa sensibilité et de ses fantasmes personnels ; qui démontrent, à l'évidence, qu'il n'est pas de meilleur guide que le cinématographe pour nous faire pénétrer de plain-pied dans les arcanes du subconscient, individuel et collectif. Des titres pour me faire mieux comprendre ? ORPHEE, LA NUIT DU CHASSEUR, L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD, DODES' CADEN. L'éloge, dans mon esprit, n'est pas mince.

Il ne fait guère de doute que Wojciech Has, et à travers lui Bruno Schulz, auteur des récits dont il s'est inspiré, se réclament ici par priorité de la tradition judaïque. Dans une étude sur « Le rire de Dieu », Arnold Mendel, pour caractériser la mentalité hébraïque, parle, en se référant à l'Ancient Testament, des « dimensions d'une perception qui caractérisent les civilisations à leur déclin sur le seuil fascinant de leur décadence » (1). Les jeux de Pourim du ghetto sont certainement à la source de ces rondes folles de rabbins, de ces dîners rituels, de cette quête interminable du père, de ces processions, de ces zoos dans la brume et de ces cimetières où le cinéaste se complait avec une obstination qui ne craint pas la monotonie. Kafka, par comparaison, ferait presque figure d'intellectuel déraciné, et Chagall de petit-maître. C'est quelque chose comme les Mille et Une Nuits de la Synagogue que nous propose LA CLEPSYDRE. Il n'y manque même pas l'angoisse sourde, lancinante, d'une proche apocalypse, avec ces images fugitives d'une débâcle planétaire entrevue par le soupirail d'une cave, tandis qu'au loin retentit le grondement d'un combat meurtrier. Les souffrances du ghetto de Varsovie ont fort bien pu influencer cette horreur furtive, distanciée, distillée (comme le suggère le symbole contenu dans le titre) goutte à goutte.

Ce serait une erreur, pourtant, de chercher là un nouvel EXODUS, même vu de l'intérieur. L'odyssée collective n'est qu'une toile de fond pour scander l'Iliade d'un seul. Qui est-il ? Tout simplement un homme à la recherche de son identité. Appelons-le Joseph K., et n'en parlons plus. L'arrivée dans le sanatorium équivaut, très précisément, à une descente en soi-même : les souvenirs d'enfance, l'appel irrésistible du sexe, le frein parental, le télescopage permanent du permis et de l'interdit, l'achoppement sur le scatologique, l'attirance morbide vers le bas (dessous de lit, dessous de table, puits, etc.), pour déboucher finalement sur la mort, réelle ou figurée, tout cela ferait les délices d'un psychanalyste. Il y a de l'AMARCORD dans cette démarche : et l'on peut bien dire que Fellini, trop soucieux d'efficacité spectaculaire, n'a fait qu'esquisser un itinéraire parcouru ici avec une rigueur exemplaire. « Tout Mexique en cache un autre », cela nous le savions depuis longtemps ; mais bien peu de cartographes-poètes nous avaient, jusqu'alors, conduits comme l'auteur de ce film au bout du monde, là où tous les mythes, toutes les religions, toutes les passions se rejoignent.

Ce qui nous incite à privilégier l'approche cinématographique

(1) « L'ARCHE », septembre 1966.

**SANATORIUM POD KLEPSYDRA**
Pologne (1973).

Réalisation : **Wojciech J. Has.**

Scénario : **Wojciech J. Has**, d'après l'œuvre de Bruno Schulz. Images : Witold Sobocinski (Eastmancolor). Décors : Jerzy Skarzynski et Andrzej Plocki. Musique : Jerzy Skarzynski. Production : Silesia Film. Directrice de production : Urszula Orczykowska. Distribution en France : Eric Duvivier.

Interprétation : **Jan Nowicki** (Joseph), Tadeusz Kondrat (le père), Irena Orska (la mère), Halina Kowalska (Adela), Gustav Holoubek (Dr. Gotard).

124 minutes.

dans cette aventure (quoique nous ne connaissions pas l'œuvre originale) : aucun autre véhicule n'eût, semble-t-il, aussi bien fait l'affaire. Car que s'agit-il de démontrer ? Que les apparences sont, par définition, illusoires ; que l'on bute à chaque instant de notre vie sur des spectres ; que l'être seul est, au bout du compte, inaliénable. C'était déjà, à peu de choses près, le fil conducteur du réjouissant MANUSCRIT TROUVE A SARAGOSSE. Tout dans la nature est décor, trompe-l'œil, folie. Voyez ces paysages de neige entrevus par la vitre d'un train fantôme, ou l'interstice d'un volet ; ce château mangé par le lierre et la pourriture, dont les portes ouvrent sur le vide ; ces escaliers vermoulus, ces murs lépreux ; ces fêtes d'une île désenchantée ; ce Garibaldi, ce Maximilien, ces rois-mages pour livres d'école ; ces mornes chevauchées forestières. On dirait un western au ralenti. Rien en tout cas à quoi se raccrocher de stable, de rationnel. Peu de films, en ce sens, peuvent être dits, autant que celui-ci, fantastiques, ou mieux fantasmagoriques. C'est un rêve éveillé, une débauche de transparences et de couleurs changeantes, une ensorcelante mascarade. Bref, du cinéma à l'état pur. Et j'ajoute : sans nulle virtuosité gratuite, obéissant plutôt à je ne sais quelle douloureuse exigence intérieure, qui vous empoigne dès la première minute.

L'admirable, enfin, est qu'on se laisse porter tout du long par une espèce de complicité euphorique, de jubilation sournoise. Comme nous sommes loin (à mon sens) du bric-à-brac tapageur d'un Werner Herzog : dans un baroque limpide et joyeux au contraire. Nous sommes « de mèche » avec le génial horloger qui a mis en marche cet infernal ou divin mécanisme (comme dans le MANUSCRIT encore, on se sentait solidaire du farfelu Gomelez). En ces temps où les ratiocinations des pisse-froid nous submergent, quel bain de jouvence ! Au diable l'exégèse ! Rions. Comme s'écrie le père dans un moment de lucidité : « Il ne faut pas être pédant et vouloir tout interpréter à la lettre. Entre les pages de certains livres il y a des vols de loriots. » Suivons-le sur cette voie et disons qu'entre les images de certains films il y a de la poésie à tire-d'aile.

**Claude BEYLIE**

# LE CŒUR ET L'ESPRIT

L'OPERATION « à chaud » réalisée en 1974 par Peter Davis et Bert Schneider, ce film militant d'information, d'analyse, de démystification qu'est HEARTS AND MINDS (Prix Georges Sadoul 1974, Oscar du meilleur documentaire 1975), loin d'être dépassé, dévalué, relégué au rayon des archives par l'éclatante victoire des révolutionnaires vietnamiens quelques jours après sa sortie à Paris, y prend au contraire une nouvelle dimension. Les conditions de cette victoire sur l'impérialisme américain et ses fondés de pouvoir, obtenue au prix de quelles souffrances et de quel héroïsme, en font un tournant historique. Mais battue militairement et moralement, la plus grande puissance industrielle du monde dispose d'un potentiel d'agressivité, idéologique et stratégique, dont la menace subsiste : il importe d'en comprendre la réalité et le fonctionnement. Le film de Peter Davis nous apporte à cet égard un remarquable éclairage.

Tout sera tenté, n'en doutons pas, pour atténuer, voire effacer, le profond traumatisme psychologique provoqué par la guerre et la défaite — la première de son histoire — dans un peuple intoxiqué de longue date, sous le travesti d'un idéal de « liberté », par l'esprit de croisade anticommuniste et l'aveugle croyance en sa suprématie. De Truman à Nixon, cinq présidents ont pris successivement la responsabilité de cette guerre, ce qui n'excuse en rien la nôtre. Peu de temps après la libération de Saïgon, un journaliste américain affirmait cyniquement au cours d'un débat à la télévision française : « Il y a longtemps que nous avons tiré un trait sur le Vietnam ! »

A quoi réplique d'avance dans le film la véhémence d'un jeune pacifiste : « Vous voulez que l'on oublie, pour pouvoir recommencer ! ». Et aussi ce propos d'un collaborateur de Robert Kennedy : « C'est à l'honneur du peuple américain qu'il ait fallu lui mentir, mais ce n'est pas à son honneur que cela ait été

si facile ». Il y ajoute cette évidence : « notre guerre était contre-révolutionnaire ».

Le film parcourt un labyrinthe de contradictions dont son existence même est l'exemple. Il les déchiffre à travers l'alternance de ses thèmes, contrepoint tendu et rigoureux de témoignages, d'interviews, de documents souvent inédits et hallucinants, axe sur l'interrogation : pourquoi avons-nous combattu ? C'est ainsi essentiellement, une radioscopie de la bonne et de la mauvaise conscience américaine. Le montage procède, sans aucun didactisme, à la confrontation révélatrice d'opinions et de comportements diamétralement opposés dont l'enchainement métaphorique et polémique, explosant parfois dans ses associations d'un humour corrosif, projette une lumière accusatrice sur la nature réelle de cette guerre. Il n'en retrace pas toute l'histoire, dans ses détours et ses détails, mais en tire leçon, établissant des deux côtés un inventaire significatif. Contre un peuple animé de l'irréductible volonté d'atteindre les objectifs fondamentaux de son combat : indépendance, réunification, révolution (à ce combat, des boudhistes, des catholiques, des intellectuels apportent leurs propres justifications) se déclenche un gigantesque appareil de propagande, de terreur et de répression. Propagande qui a ses antécédents dans la mythologie maccarthyste : telle séquence d'un vieux mélo nous montre un jeune homme qui jure à sa mère sanglotante qu'il n'a jamais appartenu au parti communiste... Pour rendre la guerre acceptable et crédible, on invente des démons : la religion y contribue et la référence à des valeurs que l'on bafoue. La machine à décerveler façonne les esprits et l'énormité du mensonge va camoufler l'énormité du crime.

Aux rodomontades racistes d'un Westmoreland (« Le Vietnam était un enfant... Les orientaux attachent moins de prix à la vie que les occidentaux ») succède l'orgueil ingénument sadique d'un autre général : « Mes hommes étaient déterminés et pieux. Mais quelle sacrée bande de tueurs ! » Car peu à peu s'imposent les méthodes d'un véritable génocide. La destruction systématique, ce n'est pas seulement les massacres prémédités, les bombardements, la défoliation chimique, mais aussi, par la corruption, la tentative de déraciner un peuple de lui-même, de sa terre, de le priver de son âme et de son identité : vision atroce de cet artisan, dont les sept enfants sont morts victimes des produits toxiques, et qui fabrique en série des cercueils, de ces visages marqués par le malheur et l'épouvante, de ces mendiants, de ces mutilés, de cette Babylone saïgonaise de la prostitution où les « exploits » des guerriers au repos sont enregistrés par la caméra, comme le sont, d'autre part, ceux des tortionnaires, les guignolades des gouvernants fantoches, des profiteurs sans vergogne d'un régime de pourriture qui permet à quelques-uns d'amasser de fabuleux profits, tandis que s'accumulent les ruines et se poursuit le martyre des enfants brûlés par le napalm, des paysans aux villages incendiés et rasés, des partisans torturés ou exécutés d'une balle dans la tête en pleine rue...

Ce martyre, prolongé pendant trente ans, nous concerne directement : le sourire en coin du crocodile Bidault, révélant que Foster Dulles lui offrit deux bombes atomiques, nous rappelle opportunément que l'intervention américaine ne fit que prendre le relais du colonialisme français, après l'avoir soutenu et entretenu. Au nom d'une politique définie par un conseiller de Johnson : « Si nous perdons l'Indochine, nous perdons le Pacifique et nous ne serons plus qu'une île dans une mer communiste ». C'est à une phrase de Johnson, justement, que le film emprunte son titre, puisque selon lui la victoire dépendait « des cœurs et des esprits ». L'ironique paradoxe de l'histoire veut que les moyens les plus meurtriers n'aient pu parvenir à briser le cœur et l'esprit de ceux qui luttaient pour une cause légitime. Les révolutionnaires s'expriment avec la force tranquille de la dignité et du courage. En revanche, l'esprit des envahisseurs n'a pas résisté à l'épreuve de la dévastation quand s'est effondré l'édifice des alibis et des falsifications. Le film en dénonce les responsables les plus hauts placés, mais il explore en même temps, au niveau des démobilisés et des civils, de leurs réactions et de leurs attitudes, l'étendue du gâchis, des illusions

**HEARTS AND MINDS**
U.S.A. (1974).

Réalisation et conception : **Peter Davis.** Images (16 mm - couleurs) : **Richard Pearce.** Montage : **Lynzee Klingmann et Susan Martin.** Production : **Touchstone/Audjiff.** Distribution : **Warner/Columbia.**

110 minutes.

perdues. C'est peut-être ici, dans les contrastes vertigineux de ce paysage mental, que le mécanisme de l'escalade américaine se dévoile dans la monstruosité de ses ravages et de ses retombées internes. La politique du « gendarme mondial » ne pouvait s'appuyer d'abord que sur le consensus de la « majorité silencieuse » convaincue de son bien-fondé. Ignorance ou apathie chez les uns, sens fourvoyé du devoir patriotique, goût de l'aventure, de la violence, sentiment d'une supériorité que nourrit un racisme latent et qui évoque le nazisme, comme la satisfaction « technologique » affichée par cet ancien pilote, si fier des performances de son engin qu'il ne s'est jamais soucié de la mort qu'il déversait. Ecœurement chez les autres, qui entraîne à la désertion, au refus, à la protestation publique. Autant d'images saisissantes autant de portraits qui cernent la confusion, le désarroi, l'irréparable fêlure créés par cette guerre que Robert Kennedy, peu avant son assassinat, désignait comme « la plus longue erreur de notre histoire ».

Erreur chèrement payée et qui s'est avérée désastreuse pour ceux-là mêmes qui s'obstinèrent à en faire profession. La principale qualité du film de Peter Davis tient à l'honnêteté avec laquelle il démêle l'écheveau des événements et de leurs conséquences politiques et psychologiques, même s'il traduit surtout une prise de position morale.

La tragédie s'inscrit dans ce kaléidoscope d'images bouleversantes, avec son cortège d'horreurs, de discours officiels, aberrants et hypocrites, de confessions pathétiques. A un certain degré, la morale est nécessaire et complète la lucidité critique afin d'interdire à tout jamais l'oubli. Comment cela fut-il possible ? La réponse du film est efficace et implacable dans son énoncé de vérités cruelles qui ne cesseront plus de nous hanter.

**Michel CAPDENAC**

# LA CONCENTRATION
et
# UN ANGE PASSE

**LA CONCENTRATION**
France (1968).

Réalisation, scénario, décor : **Philippe Garrel.** Images (couleurs) : **Michel Fournier.** Production : **Sylvina Boissonnas.** Distribution : **Olympic.** Interprétation : **Jean-Pierre Léaud, Zouzou.**

94 minutes.

**UN ANGE PASSE**
France (1975).

Réalisation, scénario, images (noir et blanc), montage : **Philippe Garrel.** Musique : **Nico.** Distribution : **Capital Films.**

Interprétation : **Nico, Laurent Terzieff, Maurice Garrel, Bulle Ogier, Jean-Pierre Kalfon.**

80 minutes.

● En complément de programme de LA CONCENTRATION est présenté L'ATHANOR : d'abord conçu comme un long métrage, ce film a été réduit aux dimensions d'un court-métrage.

LA sortie simultanée des quatrième et huitième longs métrages de Philippe Garrel permet de se faire une idée de la continuité de son expression à sept ans d'intervalle : on constate qu'il est remarquablement fidèle à soi-même. Au plan de ce qu'on appelle la *déconstruction*, tout d'abord : il détruit l'effet de réalité créé par le film en montrant dans l'image les rails du travelling (LA CONCENTRATION), en laissant les acteurs faire allusion au micro et regarder la caméra (UN ANGE PASSE). Mais dans l'un et l'autre cas, la *fascination* se réinstalle très vite du fait de l'utilisation systématique du plan fixe et du plan séquence qui crée une vision fort différente de celle qu'engendre le découpage-montage habituel au langage filmique.

LA CONCENTRATION, c'est un huis-clos absolu où un couple s'entre-déchire et finalement s'entre-tue : le titre proclame le propos de l'entreprise, une réflexion sur l'oppression extérieure et intérieure. Dans UN ANGE PASSE, le symbolisme du titre relève plutôt du jeu de mots puisque le film comporte des séquences muettes entre les réflexions des comédiens sur la vie, le rêve, la violence, le tout baignant dans une angoisse existentielle qui est bien l'obsession permanente du cinéaste. Celui-ci semble laisser une totale liberté à ses acteurs pour improviser leur texte sur les indications qu'il leur donne mais l'impression finale est celle d'une constante et minutieuse élaboration de toutes les composantes de l'œuvre.

Pour Garrel, le cinéma est, selon le titre d'un autre de ses films, un *révélateur*, à la fois des personnages, des comédiens et des spectateurs, entre lesquels il instaure une sorte de psychodrame qui explique l'allergie possible du public à ce type de cinéma qui ne joue pas le jeu de la *transparence* et s'impose comme une sorte de cérémonial magique. Il y eut un temps où l'auteur sembla cultiver la couleur et la splendeur (LA CICATRICE INTERIEURE) : avec ses deux derniers films, LES HAUTES SOLITUDES et UN ANGE PASSE, il évolue vers une ascèse totale qui risque de clairsemer les fidèles qui s'essoufflent à le suivre dans sa quête de l'ineffable.

**Marcel MARTIN**

# A CAUSE D'UN ASSASSINAT

**THE PARALLAX VIEW**
U.S.A. (1975).

Réalisation : **Alan J. Pakula.** Scénario : **David Giler** et **Lorenzo Semple Jr.** d'après le roman de **Loren Singer.** Images (Panavision-Technicolor) : **Gordon Willis.** Direction artistique : **George Jenkins.** Montage : **Jack Wheeler.** Musique : **Michaël Small.** Décors : **Reg Allen.** Effets spéciaux : **Tim Smyth.** Production : **Alan J. Pakula** (exécutif : Gabriel Katzska), pour Paramount. Distribution : **C.I.C.**

Interprétation : **Warren Beatty** (Joe Frady), **Paula Prentiss** (Lee Carter), **William Daniels** (Austin Tucker), **Walter McGinn** (Jack Younger), **Hume Cronyn** (Bill Rintels), **Kelly Thordsen** (Sheriff L.D. Wicker), **Chuck Waters** (Assassin serveur), **Earl Hindman** (Red), **Bill Joyce** (Sénateur Carroll), **Bettie Johnson** (Mrs. Carroll), **Bill McKinney** (Art), **Joanne Harris** (Chrissy), **Ted Gehring** (Schecter), **Lee Pulford** (Shirley), **Doria Cook** (Gale), **Jim Davis** (Hammond), **Joan Lemmo** (organiste), **Anthony Zerb** (Schwartzkopf), **Kenneth Mars** (Turner), **Edward Winter, Stacy Keach, Sr. Ford Rainey, Alma Beltran, Richard Bull, Suzanne Cohane, Ronda Copland, Joseph Di Reda, Patsy Garrett, Penelope Gillette, Robert Lieb, William Swan, John S. Ragin, Vernon Weddle.**

102 minutes.

POUR son quatrième film (1), Alan J. Pakula semble vouloir élargir son champ d'investigation, en débordant les « films de type intimiste (qui) concernaient chacun deux personnages et leurs difficultés à trouver le bonheur » (Pakula). En fait, THE PARALLAX VIEW (titre original mille fois plus révélateur de l'optique du film, par son symbolisme « photographique », que le titre français, une fois de plus banal et vulgarisé) entretient des rapports certains avec le KLUTE du même Pakula, dans la structure et l'utilisation d'un certain nombre d'éléments, et notamment des « objets » qui peuvent aller de la miniaturisation (la cassette de KLUTE) au gigantisme d'un building ultra-moderne à Seattle, lieu symbolique de la séquence d'ouverture. Par ailleurs, comme déjà dans KLUTE, la ville, écrasante de béton, de verre et d'acier, joue un rôle prédominant dans la stratégie de Pakula, comme dans la vie quotidienne des citadins U.S.

Par son côté « politique-fiction » (un journaliste enquêtant dans des conditions difficiles sur un assassinat politique finit par découvrir les ramifications d'une organisation anonyme, jusqu'à payer de sa vie le prix de cette découverte à l'issue d'un second assassinat), THE PARALLAX VIEW rappelle les films de John Frankenheimer dans sa période des années soixante (THE MANCHURIAN CANDIDATE, 7 DAYS IN MAY), où les Etats-Unis vivaient déjà dans une atmosphère de complot qui devait se cristalliser avec l'assassinat de John Kennedy en 1963. De là furent tirés une multitude d'ouvrages, plus ou moins référentiels à cet assassinat précis, dont le roman « de fiction » de Loren Singer, à l'origine du film de Pakula. Celui-ci n'est donc qu'une manifestation parmi d'autres (*Cf.* EXECUTIVE ACTION de David Miller, par exemple), de la psychose de l'assassinat qui sévit aux Etats-Unis depuis plus de dix ans (pour la période contemporaine...). L'ouvrage de Loren Singer n'est ni plus ni moins ambigu que les autres, en ceci qu'il soutient l'existence d'une « organisation » (The Parallax Organization) parfaitement anonyme, recrutant des tueurs ayant pour objet d'assassiner diverses personnalités politiques, qu'elles soient d'ailleurs « libérales » (le sénateur Carroll) ou « conservatrices » (le sénateur Hammond), sans que pour autant l'on sorte de l'abstraction qui est en général liée à ce genre d'hypothèse. Le journaliste victime de « l'organisation » est finalement jugé (posthumement) comme étant l'assassin du sénateur Hammond, par la même commission d'enquête qui avait affirmé que le meurtre du sénateur Calloll était l'œuvre d'un paranoïaque isolé, absolument seul responsable de ses actes, et le film se referme sur l'image obscure de la commission d'enquête hiératique, la caméra l'isolant dans le noir total après l'en avoir sortie au début du film. Certes, la thèse d'une « organisation » parallèle, qui fait vaguement référence à la C.I.A., est tout de même clairement soutenue, mais on a l'impression que Loren Singer, et à sa suite Alan Pakula, n'ont pas voulu aller au-delà d'une dénonciation abstraite qui finalement vise tout le monde et personne. D'où vient peut-être que Pakula a adopté, plus encore que dans KLUTE un style très brillant, pour ne pas dire « tape à l'œil » dans certaines séquences, presque entièrement accaparé par les éléments de « suspense » extérieurs, à tel point que le film finit par perdre en force démonstrative et en densité ce qu'il gagne en brillant : on a souvent évoqué le nom d'Hitchcock (celui de LA MORT AUX TROUSSES ou de L'ETAU plutôt que de MARNIE) dans l'utilisation des extérieurs, mais Pakula, qui est tout de même issu d'une génération « formaliste », semble s'être grisé du pouvoir de séduction de ces plans vertigineux d'immenses buildings (l'Aiguille Spatiale de Seattle, ou l'énorme hangar de Los Angeles, où le sénateur Hammond est l'objet d'une « répétition » à la Busby Berkerley), en croyant parfois que le seul visage de Warren Beatty ou d'autres acteurs pouvait donner une signification supplémentaire à ces plans de « designer » : en termes de linguistique, on pourrait dire que le « signifiant » a toujours tendance à déborder le « signifié », et même à l'usurper. Or, une fois de

(1) Alan J. Pakula a réalisé, en effet, avant « The Parallax view », « The sterile cuckoo » (Pookie, 1969), « Klute » (1971) et, non encore distribué en France, « Love, pain and the whole damn thing » (1972, avec Naggie Smith et Timothy Bottoms).

plus, Warren Beatty, très improbable en journaliste têtu, cède aux tics de la « décontraction naturelle » qu'il essaie d'exprimer depuis la mort de James Dean, et cette décontraction nuit à la crédibilité du film, autant qu'au rythme, d'ailleurs très différent de celui des films d'Hitchcock : extrêmement lent sous la rapidité apparente du montage (culminant dans la séquence du test que doit subir Joe Frady (Beatty) pour être admis par « Parallax », la plus surprenante peut-être du film), et tendant à miner l'efficacité « spectaculaire » suggéré « a priori » par les lieux de l'action (la tour, le barrage, l'avion, etc.).

En réalité, le film tout entier semble être placé sous le signe de la dualité et de l'hésitation entre deux pôles, deux théories, deux méthodes. Faisant écho au titre, on a l'impression que Pakula s'est légèrement déplacé en mettant l'œil dans le viseur, et a un peu faussé la perspective du film qu'il pouvait (voulait ?) faire. Malgré l'intérêt réel du film qui subsiste, la présence de l'excellent acteur mankiewiczien (et... hitchcockien) qu'est Hume Cronyn (le patron de Frady au journal, dont il ne fait aucun doute qu'il s'agit en fait du « Washington Post »), suggère un nouveau déplacement de « l'observateur » vers, justement, Joseph Mankiewicz, qui aurait pu faire de PARALLAX VIEW cette construction véritablement rigoureuse et passionnante, qui n'est pas, qu'on le veuille ou non, celle de Pakula, déformée et fuyante, presque insoupçonnable comme l'organisation Parallax : question de position de l'observateur par rapport à l'objet visé.

**Max TESSIER**

# VIVRE A BONNEUIL

VIVRE A BONNEUIL n'est ni une œuvre d'imagination, ni un reportage. On ne peut dire non plus que ce film soit un témoignage. Guy Seligman, l'auteur, est entré à Bonneuil au terme d'une longue maturation intérieure. Il ne nous donne pas seulement à voir, mais à ressentir et à penser, la vie des êtres qu'il y a rencontrés. On ne regarde pas ce film, on y entre. Non pas émotionnellement, ni sentimentalement : nulle complaisance de cet ordre dans ce film sobre. Tout suscite en nous, dès l'abord, des interrogations essentielles. On y entre profondément, j'allais dire : gravement.

Un pavillon de banlieue. On sort pour aller faire les courses. On va travailler. Comme tout le monde. Mais dans celui-ci, ceux qui l'habitent, pour la plupart y arrivent le matin, en repartent le soir. Ils sont nombreux à table, et dans la maison où nous pénétrons à la suite du cinéaste, un intense climat de vie nous saisit.

C'est qu'ici, dans le pavillon de Bonneuil, la vie se cherche, dans un effort constant et passionné, à travers des enfants qu'on a étiquetés — comme des marchandises —, « psychotiques », « autistes », « débiles ». Autant dire qu'on les a condamnés à la non-vie.

Ici, chaque geste de chaque enfant SIGNIFIE la tentative qu'il fait pour saisir SA vie, dans son unité, et la dire aux autres. Tentative renouvelée courageusement, obstinément. Des adultes sont là, dont le regrd, les paroles, les attitudes, disent le respect des êtres « empêchés » qui se trouvent là, dans un lieu où ils pourront, au prix d'efforts personnels obstinés, arriver à dire « JE ».

Rien de spectaculaire : la cuisine, la bibliothèque, la salle de dessin, une longue table, le jardin. Mais des visages ! et des regards comme des fenêtres fermées ou brouillées, qui veulent s'ouvrir. Ici, les enfants existent comme ils sont, avec leurs gestes inachevés ou rompus, leur délire parfois, leur façon de communiquer, ou leur autisme : un enfant de 12 ans, assis dans un bassin d'eau, accompagné par le regard d'un adulte attentif, jette sa main dans l'eau, la sort, la regarde, et recommence, une poupée désarticulée près de lui : laborieusement, l'enfant découvre une partie de son corps après l'autre ; un jour peut-être, l'image qu'il en a sera entière.

D'ici, les enfants vont et viennent, comme les adultes, pour diverses activités, pour un travail ; Bonneuil est ouverture sur la vie, dans tous les sens.

France (1974).

Réalisation : **Guy Seligmann.**

Images (16 mm - couleurs) : **Bernard Dumont.** Musique : **Lucien Rosengart.** Montage : **Jean Gabory.** Production : **T.F.1.** Distribution : **MK2 Diffusion.**

90 minutes.

Dans un atelier, une adolescente peint un foulard de soie, qu'elle regarde ensuite avec une satisfaction émerveillée : sa peinture témoigne pour elle-même, lui dit qu'elle existe. Une autre, chez un imprimeur, accole les lettres dont elle fait des mots : c'est elle-même dont symboliquement elle accole ainsi les morceaux pour se faire UNE.

Les enfants restaurent, ou bien ouvrent, peu à peu, « cela » qui fut, en eux, empêché de vivre. « Cela » qui nous est dit par les dessins — la grande maison rouge, dont la fillette découpe les fenêtres —, « cela » qui s'exprime dans le théâtre, lui aussi replacé dans la vie de la cité, puisque la pièce imaginée par les enfants fut montrée au théâtre d'Edgar.

Le travail entrepris par Maud Mannoni et ses collaborateurs, depuis 1969, l'existence même de Bonneuil, met en question l'enfermement dans lequel se trouve la majorité des enfants dits « anormaux ».

VIVRE A BONNEUIL force à s'interroger sur soi-même — des parents témoignent de leur propre interrogation —, sur *notre* société industrielle où l'être humain n'est accepté qu'en tant que rouage de production, exigeant la plus haute technicité possible, sur le pouvoir médical enfin.

Guy Seligman, le metteur en scène, a écrit : « c'est parce que je me sentais complètement impliqué, que j'ai été capable d'écouter et pas seulement de comprendre, ce qui se passait à Bonneuil ».

L'une des qualités de ce film est de nous mettre, nous aussi, à l'écoute de Bonneuil. Non seulement de ce qui se dit, de ce qui s'y fait, mais de Bonneuil dans son entier : silhouettes, gestes, espace, activités, couleurs, intensité.

Un piano accompagne certaines images : notes qui vacillent, comme malhabiles, mais cependant s'accordent l'une à l'autre et esquissent la mélodie d'une vie qui s'essaie à exister.

Avant de quitter Bonneuil, une fête à réuni l'équipe du film et ceux qui vivent à Bonneuil. Fête qui signe la fin du film, la fin d'une rencontre. La balançoire reste suspendue dans son mouvement, un enfant s'est isolé, à plat ventre sur une table, insaisissable. La vie a encore un long chemin à faire à Bonneuil. VIVRE A BONNEUIL, un film dur et passionnant, comme la vie.

**Anne WOILTOCK**

# LILY AIME-MOI

PLUS on s'enfonce dans le métier (vilain mot !) de critique, plus on se rend compte que finissent par n'avoir vraiment profondément d'importance, qu'un très petit nombre d'œuvres, exactement comme dans la vie affective qu'un très petit nombre d'êtres. Et cette importance n'a pas, objectivement, de rapports avec la place que pourraient ou pourront occuper ces œuvres dans l'histoire ou l'évolution de l'art considéré. Ainsi du premier film réalisé par Maurice Dugowson, LILY AIME-MOI. Et dont il ne saurait être question de faire une date dans la production cinématographique mondiale. Mais qui nous touche bien plus qu'un de ces monuments condamnés à être impérissables dès leur mise au jour. Qui nous touche justement par sa fragilité, sa manière de ressembler à la vie sans avoir l'air de passer par l'art — ce qui, dans le quotidien, porte un très beau nom : un art de vie.

Comme toutes les histoires simples, LILY ne se raconte pas avec des mots, ou mal. On peut dire, oui, qu'il y a un ouvrier que sa femme a quitté. Et un journaliste qui doit faire un article sur la vie de l'ouvrier. Et un boxeur qui est là comme ça, parce que c'est un copain et que, bon, dans la vie il y a des moments, heureusement, où il n'existe rien de mieux à faire que de se trouver avec des gens qu'on aime bien, et où l'on est assez sage ou fou pour enfin admettre que tout le reste est temps et bonheur perdus. L'histoire de LILY n'étant rien d'autre que l'histoire d'amour et d'amitié qui se tisse, se défait, se refait entre ces trois hommes d'une part, entre l'ouvrier et sa femme enfuie d'autre part. Celui-ci essayant de rattraper celle-là, alors qu'il a été incapable de la garder jour après jour, alors qu'il a

France (1974-75).

Réalisation : **Maurice Dugowson.**

Scénario et dialogues : **Michel Vianey.** Images Eastmancolor : **André Diot.** Musique : **Edgardo Canton.** Montage : **Cécile Decugis.** Production : **Camera One.** Distribution : **Camera One et S.N.E.G.-Gaumont.**

Interprètes : **Rufus (Claude), Jean-Michel Folon (François), Patrick Dewaere (Johny), Zouzou (Lily), Jean-Pierre Bisson (le frère de Flo), Juliette Gréco (Flo), Roger Blin (le père de Lily), Roland Dubillard (un intellectuel chez Flo), Tatiana Moukhine (la mère de Lily), Anne Jousset, Maurice Vallier, Andreas Voutsinas, Pauline Godefroy, Miou-Miou, Henri Jaglom, Maurice Travail.**

**100 minutes.**

laissé le temps, le boulot et la fatigue effectuer, jour après jour, leur lent travail de désagrégation des sentiments. Et chacun essayant de donner à son existence l'apparence d'un équilibre qui n'arrive pas à tout à fait dissimuler les failles qui sont là comme chez tout le monde, ni plus ni moins : le journaliste, avec son métier qui consiste à s'occuper de la vie des autres, ce qui est très commode pour ne pas trop se préoccuper de la sienne et oublier la solitude qui n'est pas permanente, certes, mais toujours présente, et qui vous fait parfois vous lancer cœur baissé dans le premier amour venu avec une rage et un désespoir à en faire peur aux filles ; le boxeur, avec sa manière de rouler des mécaniques, de ramener trop sa grande gueule, de faire son numéro, ce qui est très commode pour dissimuler les blessures que font les coups au cœur, et oublier la solitude, etc.

Il y a tout cela dans LILY, et qui est beau comme l'amitié quand elle dépasse la simple complicité, comme l'amour quand il se vit sans drame, comme la simplicité de deux ou trois choses (pas davantage) que je sais de la vie et qui sont essentielles. Tout cela, et puis aussi, de façon fulgurante ou tendre — mais la plus profonde tendresse ne nait-elle pas, précisément, dans et de ces moments privilégiés de fulgurance où tout peut arriver, où tout bascule... —, des cris qui jaillissent comme des déchirures au détour d'un plan, des déchirures par lesquelles les êtres s'engouffrent avec leur vérité, leurs drames cachés, leur petite portion de jardin secret. C'est le boxeur avant l'histoire d'amour qui l'a mis k.-o. C'est le journaliste parlant de la solitude. C'est l'ouvrier hurlant de douleur et d'amour à en crever sur un arbre, comme une bête. Et puis Lily qui revient... Comme toutes les œuvres simples, et qui s'imposent d'emblée au niveau de la sensibilité, du cœur, LILY ne se dissèque pas comme la critique le fait généralement d'un corps mort. Impossible donc, ou inutile, de parler ici de technique, de mouvements de caméra, de direction d'acteurs : la meilleure façon que l'on puisse avoir d'en parler reste encore de constater que tout cela ne se voit pas, ne se sent pas. Que seuls comptent de merveilleux personnages, des êtres plutôt, qui ont noms Rufus, Dewaere, et Folon qui ajoute à son génie de dessinateur (l'affiche du film, qu'il a signée, est déjà un chef-d'œuvre) celui d'interprète. Des êtres que l'on a envie de connaître, avec qui on a envie de parler comme ça, comme dans le film et comme dans la vie, de bouffe, de boulot, d'amour. Et qui sont d'autant plus précieux qu'on les sait déjà, aussitôt que connus et aimés, menacés de disparaître dans le courant de la vie. Et que tout l'humour du monde n'y fera rien : même si ça aide, même si c'est essentiel, même si ça protège, comme les trois personnages dans le film. Parce qu'un film c'est comme les meilleures choses de la vie, et comme les êtres, et comme les sentiments, et comme la vie elle-même : ça ne fait que passer. Et c'est bien comme ça après tout. C'est pourquoi LILY AIME-MOI est un grand film, le plus représentatif d'un autre cinéma français personnel et attachant avec le QUE LA FETE COMMENCE de Tavernier : il a le poids indéfinissable, indicible d'un chef-d'œuvre périssable. Et c'est mieux comme ça. Dans un mois, dans un an où serons-nous, où serez-vous Lily...

LILY AIME-MOI, c'est une très belle phrase : la dernière que Maïakowski écrivit à la femme qu'il aimait, Lili Brik, avant de se suicider. Et le film de Dugowson en est digne : c'est tout dire... On voudrait terminer comme ça. Ne serait-ce qu'une critique de film qui n'en est pas tout à fait une.

**Guy BRAUCOURT**

# LA VITA IN GIOCO (La vie en jeu)

VENU du documentaire, Mingozzi a conservé le sens précis de l'analyse des individus par rapport à la réalité sociopolitique dans laquelle ils sont plongés. Situé dans le contexte de la « gauche douloureuse » du début des années soixante-dix, LA VITA IN GIOCO évoque la crise profonde que traversent des intellectuels face à un monde extérieur qui leur devient de plus en plus difficile à déchiffrer et sur lequel leur action a de moins en moins de prise.

LA VITA IN GIOCO présente trois personnages, trois hommes

Italie (1973).

Réalisateur : Gianfranco Mingozzi.

Sujet : Tommaso Chiaretti, Gianfranco Mingozzi. Scénario : Tommaso Chiaretti, Lucia Drudi Demby, Gianfranco Mingozzi. Image : Luciano Tovoli (couleur). Musique : Nicola Piovani. Décors : Giorgio Mecchia Madalena. Production : Enzo Porcelli et Carlo Policreti pour Cineprintemps (Rome). Distribution : Capital Films.

Interprétation : Giulio Brogi (Marco), Mimsy Farmer (Anna), Paolo Turco (Bruno), William Berger (le professeur).

100 minutes.

## ENTRETIEN AVEC GIANFRANCO MINGOZZI

Entre TRIO tourné en 1967 et LA VITA IN GIOCO en 1973, on note de nombreuses affinités.

**Il y a d'abord des affinités stylistiques parce qu'il me semble que de ce point de vue les deux films se ressemblent, l'un est la dérivation de l'autre même si dans TRIO j'étais peut-être plus libre vis-à-vis de l'histoire. Les trois récits étaient complètement séparés et ce n'est qu'au montage que je les ai réunis : après le tournage, j'ai monté TRIO en m'approchant progressivement du sens des trois histoires. Les ellipses, les manques à l'intérieur de chaque récit pris en particulier, disparaissent lorsqu'on considère l'ensemble du film : ce qui manque dans l'un se reflète dans l'autre et ainsi de suite. Dans LA VITA IN GIOCO, au contraire, je voulais raconter une histoire avec quatre personnages appartenant au même milieu. J'ai résolu le problème de la structure du scénario de manière assez libre parce que les personnages vivent en se connaissant mais chacun de manière indépendante : la rencontre entre les générations se produit dans une unique scène et c'est pratiquement la scène la plus « idéologique » du film. Au contraire dans le reste du film, les personnages sont séparés ou ne se retrouvent qu'à deux ou trois, jamais tous les quatre : les quatre histoires avancent parallèlement et ne se rencontrent qu'une seule fois. Lorsqu'ils sont tous les quatre, leur rapport est à la fois une rencontre et un affrontement idéologique ; j'ai résolu le problème de cette scène verbalement, idéologiquement plus que visuellement. Par contre, le reste du film est construit comme TRIO, surtout la seconde partie avec ces allées-venues, ces croisements entre les personnages, ces rencontres et ces séparations, exactement comme dans toute la structure de TRIO.**

Quels sont les rapports entre les trois personnages masculins ?

**Ces trois personnages sont le même personnage à trois âges — d'ailleurs si je devais faire un choix entre mes protagonistes, je choisirais la femme. Naturellement ces trois âges introduisent la problématique de chacun de ces âges. Je me reconnais dans les trois personnages, par exemple dans le professeur avec ses idéaux, son idéologie qui affronte celle du jeune, sa culture qui porte avec elle la répression catholique, ses inhibitions et ses répressions sexuelles qui coïncident avec une répression idéologique. Je me reconnais dans le personnage intermédiaire, le metteur en scène, l'écrivain en crise. Je me reconnais enfin dans le garçon — un militant gauchiste — et j'espère voir ses idées aller de l'avant, même si matériellement je ne pouvais pas terminer le film sur une espérance plus concrète que celle que je montre : un sourire, un visage et des yeux qui espèrent ; même si le spectateur sait que derrière toute espérance on trouve toujours une désillusion, un échec, avec quand même l'espoir d'un dépassement de cet échec. Ainsi, j'aime de la même manière les trois personnages.**

d'âge différent, trois aspects finalement d'un même individu saisi dans son cheminement biologique de l'adolescence à la maturité et aux approches de la vieillesse. Au travers de ces trois destinés entremêlées, Mingozzi décrit d'abord un adolescent, un étudiant obligé de travailler dans la journée pour poursuivre ses études et qui le soir partage son temps entre les cours et les réunions de travail d'une organisation gauchiste ; Mingozzi fait ensuite le portrait d'un homme d'une trentaine d'années — il est né l'année d'OSSESSIONE —, un cinéaste aux ambitions politiques pris au piège d'un système qui récupère tout, y compris, par exemple, son reportage sur la maffia ; Mingozzi présente enfin un professeur de dessin ancien résistant et militant du parti communiste, un homosexuel qui, victime de la répression morale et de ses propres inhibitions, sombre dans une espèce de déchéance physique et intellectuelle qui le conduira jusqu'au désir d'autodestruction. En somme, trois individus dont la crise est d'autant plus profonde et privée de solution qu'ils sont plus avancés en âge.

A côté de ces trois hommes, Mingozzi dessine également le portrait d'une femme, sans doute le personnage le plus attachant du film. Courageuse jusqu'à la limite de ses possibilités, disant son refus à un monde d'hommes qui ne peut rien lui apporter de ce dont elle a besoin, elle seule a la volonté de porter jusqu'à son terme l'intention suicidaire. Pour elle le suicide est acte positif : c'est l'unique moyen dont elle dispose pour mettre un peu d'harmonie entre sa manière de vivre et ses convictions politiques, un minimum d'accord entre le sentiment et l'idéologie. LA VITA IN GIOCO témoigne d'un moment de désespoir absolu. Même le plan qui se fixe longuement sur le visage du plus jeune des trois protagonistes, n'offre qu'une médiocre échappatoire : la jeunesse contient en elle la seule espérance mais porte en même temps l'impression obscure qu'elle est aussi promise à l'échec. A cet égard, le personnage du cinéaste est sans doute le plus révélateur parce qu'il est aussi le reflet angoissant des problèmes que pose le métier de metteur en scène entendu comme pratique politique. Ici, le travail sur l'audio-visuel — télévision ou cinéma — devient comme un écran entre l'homme et la réalité qui l'entoure : pour lui tout n'est qu'image ; même son suicide manqué n'est que l'occasion d'une mise en scène, en dernière analyse d'une image. Ainsi, l'audiovisuel comme intermédiaire entre le monde extérieur et le cinéaste devient la source d'une situation schizophrénique : tout contact avec le réel devient redoutable. « Le producteur d'images et de sons » est désormais complètement désarmé pour faire face à la violence d'un monde qu'il ne peut plus appréhender qu'à travers le filtre de son objectif : la mort elle-même dans ce qu'elle a de concret ne peut plus être acceptée ; Marco ne se suicidera donc pas et reprendra un travail coupé dès lors de toute efficacité politique.

Construit selon une structure musicale — un prélude et trois mouvements —, LA VITA IN GIOCO n'a rien de l'œuvre schématique que l'on pourrait imaginer dans la mesure où les quatre protagonistes bien qu'emblématiques conservent toute leur dimension existentielle. L'entrelacement des histoires (déjà utilisé dans TRIO se développe de surcroît avec une grande maîtrise et une étonnante sensibilité à laquelle la musique de Nicola Piovani (musicien notamment de Marco Bellochio) n'est pas étrangère. Piovani retrouve en particulier dans l'utilisation du piano ce qui faisait la beauté et la force des partitions de Giovani Fusco.

A côté de nombre de cinéastes italiens qui jouent sur une esthétique plus voyante issue du mélodrame ou de la commedia dell'arte, Mingozzi appartient au contraire à ce type de metteur en scène qui a choisi de s'exprimer en mineur — sans contenu péjoratif à ce mot — et de dire avec une voix feutrée ce que d'autres expriment de façon plus violente. L'étouffement qui nous enserre n'appelle pas forcément le recours aux hurlements.

**Jean A. GILI**

Peut-on considérer que les personnages de la femme et de l'adolescent sont les seuls à parvenir à résoudre leur crise ?

Mon film présente des personnages qui parviennent ou qui ne parviennent pas à dépasser leur crise. De ce point de vue le personnage dont je me sens le plus proche est celui de la femme bien qu'il s'agisse d'un personnage qui vit de reflet par rapport à l'homme. Intelligente, sensible, elle vit pour un sentiment mais elle réussit à comprendre que ce sentiment confronté à une réalité supérieure doit disparaître. Elle a besoin de vaincre cette réalité et elle la vainc avec un geste — le suicide — qui a été décidé et qu'elle porte jusqu'au bout. Elle comprend que par le suicide, elle se réalise par rapport à cette réalité. Le jeune garçon connait aussi une évolution : jusqu'aux trois quarts du film, c'est un personnage avec une face unique, des idées précises, aucun doute. Au contraire, confronté à des sentiments, celui de l'homme pour lui, le sien pour la femme, il acquiert la conscience que la réalité n'est pas faite seulement de concepts ou d'idées mais aussi de sentiments ; en ce sens, il est le renversement du personnage de la femme. A travers le sentiment, la femme arrive à la réalité et le garçon, à travers l'idéologie, arrive au sentiment. Par contre, les deux autres personnages ne font qu'acquérir une plus grande conscience d'eux-mêmes. Le professeur a pris conscience de ce qu'il ne pouvait pas sortir de son identité, c'est un personnage de raté dès le départ, il acquiert seulement la conscience de son échec. Le garçon et la jeune fille font un pas en avant par rapport à la réalité, alors que le professeur fait un pas en avant seulement par rapport à lui-même. Le metteur en scène de son côté acquiert la conscience de son ambiguité, c'est-à-dire de son être double, triple, quadruple, de sa diversité en face de chaque réalité différente, de son être multiple. En ce sens, je pense qu'il n'est pas complètement négatif parce que je ne voulais pas d'un personnage complètement lâche — c'est un lâche physiquement, il a peur du sang, il s'enivre de paroles, il joue tout le temps et au contact d'une réalité violente, il se retire. Je ne l'ai pas défini comme un personnage réussi se réalisant dans son travail ; c'est un homme en crise parce que, confronté à une réalité dans laquelle il travaille — la télévision — et vis-à-vis de laquelle il n'est qu'un rouage du mécanisme, il comprend qu'il ne peut pas être autre chose qu'un rouage. Mis en contact avec une autre réalité — le cinéma —, il éprouve un sentiment de haine-amour ; il cherche à détruire le cinéma utilisé de cette façon-là, mais en même temps il est attiré par cette forme de cinéma : ce n'est pas par hasard s'il est en train de faire un portrait de metteur en scène — en un certain sens un auto-portrait qui sera le point de départ de sa crise. D'un autre point de vue, je voulais que le dernier coup de téléphone à la jeune femme soit un appel convaincant, sincère ; la femme comprend cette sincérité mais désormais ils sont sur deux plans différents car elle a fait un pas en avant.

L'échec humain et idéologique du personnage du professeur renvoit-il à une signification politique plus générale ?

Le professeur est abordé dans une perspective humaine comme les autres personnages. Lorsque le jeune garçon, qui a été son élève également d'un point de vue idéologique et qui l'a dépassé sur ce plan, lui dit de brutales vérités, le professeur sent que celles-ci sont peut-être justes et peut-être fausses. Lorsque le garçon lui dit qu'à travers l'idéologie, il cherche à établir des rapports sexuels, cela est faux parce que le professeur est trop complexé sexuellement pour avoir une grande facilité dans les rapports physiques ; il ne voit pas dans le garçon une possibilité de pleinitude : c'est pour cela qu'il s'écroule. Le professeur est profondément touché non par le fait qu'un rapport sincère a fait naufrage mais par le fait que s'est noyé un aspect de sa personne auquel il croyait — son intégrité idéologique confrontée à une jeunesse qui marchait à côté de lui. De façon plus large, son échec renvoit un peu à un échec du parti communiste. Son être différent, je ne parle pas d'anormalité, est un peu le symbole de cela. Je ne voulais pas descendre jusqu'à des détails idéologiques, il me suffisait qu'il soit clair qu'il s'agissait d'un homme de gauche ayant connu l'expérience de la résistance : son être divers symbolise plus cela qu'une anormalité physique. Par ailleurs, c'est un professeur parce que je pensais qu'il fallait que ce soit un intellectuel : ce qui m'intéressait c'était un rapport entre un visage qui attend, douloureux, et des visages au contraire de jeunes qui travaillent, qui étudient, qui sont hors de lui. C'est un intellectuel qui enseigne et de fait le rapport avec le garçon est à la base un rapport de nature socratique.

Pourquoi le metteur en scène travaille-t-il pour la télévision ?

Je voulais montrer — ce que nous savons tous — qu'à la télévision italienne l'on ne peut pas faire certaines choses avec une pleine liberté. Je voulais un artiste qui soit dès le départ à l'intérieur de certaines cages qu'il pensait pouvoir dominer et utiliser. Il y a donc là une certaine impulssance créative. Le documentaire sur la maffia que transmet la télévision a été retouché en dehors de sa volonté : c'est pour cela qu'il coupe le son, il ne veut pas être en face d'une œuvre en partie retouchée et coupée. Cependant il y a toujours ce cordon ombilical avec l'image, ce cordon qui lui fait dire : « C'est l'image qui compte, c'est avec l'image qu'il faut toucher les gens ». Même le suicide est pour lui une image...

Avez-vous pensé à un cinéaste particulier en imaginant ce reportage sur un réalisateur qui tourne des westerns ?

Non, c'est la somme de nombreux réalisateurs ; le premier c'est moi. Je n'ai pas tourné de films sur la révolution mexicaine mais quant on entre dans le cinéma, il y a certaines contraintes que l'on doit affronter, les acteurs, les distributeurs, l'équipe technique, tout un ensemble de conditionnements qui peu à peu se développent et qui à la fin transforment complètement vos intentions et les font aboutir à une œuvre complètement différente de celle à laquelle vous aviez pensé — même si au départ, on partait avec 99,99 % de bonne volonté. Donc ici, il ne s'agit pas d'un metteur en scène en particulier mais de la description d'un milieu.

(Propos recueillis par Etienne Ballérini et Jean A. Gili. Trad. J.A.G.).

## LES JOURS GRIS

LES JOURS GRIS est un film exceptionnel par son unicité. C'est le premier long métrage d'un Iranien installé à Paris qui ne veut pas travailler avec l'Iran. Iradj Azimi est un solitaire, un entêté, un homme qui ne recherche pas la facilité. L'homme est possédé, l'auteur est serein. Personne ne lui ressemble en sa façon d'envisager le rapport de la caméra à l'objet, le rapport de la main de l'acteur au livre, le rapport de la lumière à la vie. Pour faire LES JOURS GRIS au titre à ciel couvert, Azimi est parti d'une conception de la lumière entrevue dans un volet mal fermé par la Lola de Jacques Demy, jeune lumière ressentie chez Vermeer.

Un homme loin dans la vie, Jean Dasté, part de chez lui pour entrer dans une sorte de maison de repos et de mystère. Ses meilleurs compagnons sont un livre — les Essais, de Michel de Montaigne —, et un châle damassé de croissants d'or et de roux. Sa solitude est entourée de couleurs, d'impressions tactiles, de bruits. LES JOURS GRIS, ce sont des rapports de jour et de demi-jour, de rugueux et de glissant, de sons et

France (1974).

Réalisation, scénario, récit : Iradj Azimi.

Images : Willy Kurant, Dominique Brabant, Edouard Serra, François About. Musique : Alain Meunier, Maurice Reyna, Benedicte Mailliard, Francis Régnier Production : Iradj Azimi - Les Films de l'Atalante. Distribution : Iradj Azimi et Ciné-Halles.

Interprétation : Jean Dasté (le voyageur), Josée Destoop (la jeune femme), Sandra Majero (une voisine), Yvon Lec (un pensionnaire), Paul Hébert (un pensionnaire), Etienne Dirand (gardien de la pension), Raphaëlle Devins (Hélène), Pierre Bernard (Robert).

d'images, autrement dit de « résonances » au sens des romantiques allemands. Résonance de franges d'un tissu dont les notes sont des petits frappements sur une cloche de verre ; résonance d'arbres en contre-jour sur une musique tintinnabulante ; résonance d'un glissement de soie du tissu que Dasté traîne sur le sol de pierre.

On est fasciné, rivé, illuminé de l'intérieur. A le bien regarder, ce film peut apporter un certain bonheur de l'œil et de l'âme. Bonheur de l'œil car le film est techniquement parfait, réalisé par deux des meilleurs techniciens français en leur matière, Willy Kurant et Antoine Bonfanti. Combattu sur les fronts de mer sur lesquels se brisent en général la conception d'un premier film fauché, LES JOURS GRIS fait mentir les légendes comme quoi un film fauché, cela se voit. Faire un film si beau, si achevé, avec un budget de misère et une seule prise, c'est que l'auteur n'est pas comme les autres. Il nous réenseigne la véracité des choses. Pour moi, l'éclairage intime de Iradj Azimi m'illumine de l'intérieur. Lui, Azimi, a pénétré à l'intérieur du parti-pris des choses. Au cinéma, je le situerais entre Bresson, Philippe Garrel et Vermeer de Delft.

**Claire CLOUZOT**

# DIALOGUES D'EXILES

DIALOGO DE EXILADOS

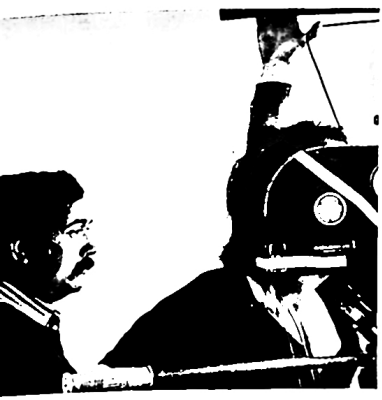
France (1974).

Réalisation et scénario : Raul Ruiz.

Images (couleurs) : Gilberto Orzello Azevedo. Montage : Valeria Sarmiento. Production : Percy Matas, Raul Ruiz. Distribution : Capital Films.
Interprétation : Françoise Arnoul, Carla Cristi, Daniel Gélin, Sergio Hernandez, Percy Matas, Luis Poirot, Waldo Rojas, Carlos Solanos, Aquiles Varas, Alfonso Varela.

100 minutes.

RAUL RUIZ.



L'EPIGRAPHE de Brecht qui ouvre le film dit en substance : « La meilleure école pour la dialectique, c'est l'émigration, les dialecticiens les plus pénétrants sont les exilés. Ce sont des changements qui les ont forcés à s'exiler et ils ne s'intéressent qu'aux changements. (...) Pour les contradictions, ils ont l'œil ».Exilé lui-même, le Chilien Raul Ruiz a tout naturellement trouvé dans l'impitoyable lucidité de l'exilé Brecht l'inspiration du regard qu'il porte sur quelques réfugiés chiliens filmés à Paris au début de 1974.

Auteur prolifique, Raul Ruiz a entrepris (mais pas toujours achevés) une dizaine de longs métrages depuis 1967 : tous ceux que je connais (et en particulier L'EXPROPRIATION, voir notre n° 27, page 36) se caractérisent par une vision amère et ironique qui ne respecte aucun tabou social et se refuse à tout conformisme politique. Face à la situation cruelle de ces exilés, on pouvait se douter qu'il n'allait pas choisir le parti du silence pudique ni celui de l'attendrissement protecteur. Il nous propose une série de situations et de portraits qui sont si grinçants qu'il vaut mieux prendre le parti d'en rire avec lui. Et d'en rire un peu jaune puisque certains Français de bonne volonté, plus ou moins sincères et plus ou moins efficaces dans leur désir d'aider les réfugiés, sont également pris pour cible.

Attention, il ne s'agit pas de caricature, Ruiz ne montre aucun mépris pour ces personnages : il se borne à décrire finement leur désarroi moral, voire leur désordre intellectuel. Il ne moralise pas, il démoraliserait plutôt car il faut bien dire que son film est presque gênant dans la façon dont il met les gens à nu. On a beau savoir que Ruiz, malgré ses professions de foi socialistes, semble tenté par une sorte d'anarchisme agnostique, on est surpris par le propos corrosif de ce film, on se demande où s'y trouve la subtile limite entre la lucidité et le cynisme : l'intelligence donne parfois le vertige. Il faut pourtant dire que le ton du film est fort proche de celui du livre auquel il emprunte son titre et que Brecht est un maître à penser irrécusable pour qui veut garder les yeux ouverts. Et qui disait que l'humour est la politesse du désespoir ?

**M. M.**

---

**ERRATA** dans notre n° 36.
Une ligne décalée et l'on a pu croire que l'illustration en bas à droite de la page 75 provenait du CHATEAU DE L'HORREUR alors qu'il s'agissait de LA CHOCA.

Erreur de montage page 90 : les photos de Gabriello et de Susan Hayward ont été interventies.
Enfin, sur la photo du bas de la page 23, il s'agit d'Eleanora Giorgi et non d'Agostina Belli

**DESOLES**, mais l'abondance des matières nous contraint à reporter à notre n° 38 un certain nombre de rubriques et aussi les résultats complets de notre enquête sur « le Lecteur d'ECRAN ».

# LE DEUXIEME SOUFFLE

LES REPRISES

## LE FILS DU SHEIK

**THE SON OF THE SHEIK**
U.S.A. (1926).

**Réalisation : George Fitzmaurice.**

Scénario : Frances Marion, d'après le roman de E.M. Hull. Direction artistique : William Cameron Menzies. Images : George Barnes. Production : United Artist. Nouvelle distribution : Raymond Rohauer. Musique d'accompagnement : Dominique Blondeau.

Interprétation : Rudolph Valentino (le sheik Hassan et son fils Ahmed), Vilma Banky (Yasmin), Montague Love (Ghaba), Karl Dane (Ramadan), Agnès Ayres (Diana), George Fawcett (André), Erwin Connelly (le zouave), William Donovan (S'rir), Charles Requa (Pierre), Bull Montana (Albi), Bynunsky Hyman.

85 minutes.

COMMENÇONS par stigmatiser l'impudence de certains publicitaires : pour orchestrer la reprise de THE SON OF THE SHEIK, ils ont froidement décidé d'en attribuer la paternité à Rouben Mamoulian, ce qui permet au prote de service de « Pariscop » de faire étalage de sa culture cinématographique en nous recommandant « le dernier film de Valentino, dirigé par le réalisateur de LA REINE CHRISTINE ». Et allez donc ! Quitte à le regretter, précisons que le grand Mamoulian n'est pour rien dans l'affaire : il n'aura jamais l'occasion de diriger Valentino, qui devait mourir — des suites d'un ulcère à l'estomac — en 1926, trois ans avant les premiers pas au studio de Mamoulian. Le seul responsable ici est le falot George Fitzmaurice, qui s'illustrera par la suite avec le très médiocre MATA HARI (1). De tous les *directors* qu'eut à subir le grand Rudy, c'est probablement le pire : Rex Ingram, Clarence Brown, Fred Niblo, voire Sidney Olcott, c'était tout de même autre chose. Et cependant...

Et cependant, je confesse avoir éprouvé un réel plaisir à revoir ce FILS DU SHEIK. Toute question de mise en scène à part, celle-ci étant honnête pour l'époque, sans plus (quelques clairs-obscurs assez bien venus çà et là, dus à l'excellent opérateur Georges Barnes, et c'est tout). Le souvenir que j'en gardais remontait aux années cinquante : le film avait déjà été exhumé à l'époque, et projeté — sans grand succès, il faut le dire — au Studio du Val de Grâce, Ce qui surnage aujourd'hui, c'est quelque chose de tout à fait inattendu : à savoir le jeu étonnamment *moderne* de Valentino. Mais oui ! La légende peu à peu s'estompe : l'acteur que nous découvrons a les traits de George Raft ou de Jean Négroni. Point de ces outrances et de ces roulements d'yeux dont nous parlent vingt histoires du cinéma, qui se sont acharnées méchamment sur la dépouille de la star défunte. Au contraire, une mesure, une sobriété, une élégance de bon aloi, la justesse presque constante d'un *style*, ce style même qui fait cruellement défaut à son entourage. Certes, l'histoire qu'on lui fit jouer est stupide à souhait (elle a été visiblement mijotée pour exploiter le succès du premier SHEIK, 1921), le décor où il se meut pue le carton-pâte, il est affligé d'une partenaire (Vilma Banky) et de comparses grimaçants qui ne font pas illusion une seconde ; lui seul est crédible, retenu, émouvant. Que nous sommes loin du « danseur pommadé et fat », aux « yeux bridés sans grande expression », dont une certaine tradition critique nous rebat les oreilles ! Je pèse mes mots : sous la défroque de ce sheik d'opérette bat le cœur d'un authentique Roméo, doublé du panache d'un d'Artagnan. Il faut le voir mettre à sac, à coup de fleuret et de horions, le bouge où a été entraînée sa bien-aimée, aidée en cela par son vieux père qui n'est autre que... lui-même, sous un excellent déguisement. Or donc, plutôt que de ressasser de mesquins commérages sur l'idolâtrie abusive dont il fut l'objet, mettant en doute sa virilité, brocardant ses caprices d'enfant gâté de la gloire, observons la curieuse adéquation du personnage et de l'interprète, par exemple lorsqu'il s'entend dire : « Comme tout adolescent, il s'enticha d'une danseuse ; comme toute danseuse, elle le trompa » — ce qui est un raccourci assez saisissant de ses déboires conjugaux avec Natacha Rambova. Plutôt que d'entretenir le mythe d'un romantique évanescent, à la Gérard Philipe, admirons ici quelques prouesses acrobatiques que ne désavouerait pas un Douglas Fairbanks. Aux antipodes de l'amoureux transi dépeint habituellement, sachons redécouvrir un homme au rire franc, à la démarche souple, à la désinvolture magnifique. Bref, gardons-nous de confondre Valentino avec ses tristes épigones, les Ramon Novarro, les Rod La Rocque, les Ricardo Cortez...

Et relisons, pourquoi pas, son recueil de poèmes intitulé « Day dreams » et publié dans une semi-clandestinité en 1923 (2), celui-ci par exemple :

« L'art : vraie dérision de soi-même...
Dans un masque enluminé nous reconnaissons parfois un visage.
Hélas ! les couleurs sont si pauvres,
Et le talent si proche de la disgrâce... »

**Claude BEYLIE**

(1) Voir « Ecran 74 », n° 22.

(2) Macfaden Publications Inc., New York, 1923. Pourquoi aucune monographie de Valentino ne fait-elle mention de ces très beaux textes ?

# TOUS LES FILMS SORTIS A PARIS

DU 1er AVRIL AU 15 MAI 1975

L'ABATTOIR HUMAIN (THREE ON A MEAT HOOK), de **William Girdler** (USA - 1974), avec **Charles Kissinger** et **James Pickett** (30/4). Des meurtres à la pelle dans un médiocre série Z ni fait ni à faire.

A CAUSE D'UN ASSASSINAT (THE PARALLAX VIEW), d'**Alan J. Pakula** (USA - 1974) (16/4). Voir critique dans ce numéro.

ADDIO ANNA, d'**Yves-André Delubac** (France, 1974), avec **Marie Fouque, Anielle Weinberger, René Richon, Alain Jouhannau, Y.-A. Delubac** (30/4). C'est une sorte de journal sur pellicule tenu par l'auteur entre la mort d'Anna Magnani et celle de De Sica et dédié à Renoir pour son 80e anniversaire. Film de cinéphile, mais aussi de militant, puisque Delubac intègre une réflexion politique sur l'histoire contemporaine à son analyse critique des procédés d'expression filmiques : le Programme commun, la fête de **l'Humanité**, la lecture du quotidien du Parti communiste sont une occasion de démystifier l'Histoire officielle qui nie les luttes de classes et le devenir social. En même temps l'auteur s'interroge sur la valeur et la signification de l'image filmique : simple **reflet** qu'il faut **casser**, miroir qu'il faut obliger à **réfléchir**, selon le jeu de mots de Cocteau : il ne suffit pas de changer la vie, il faut aussi changer la **vue**. Après beaucoup d'autres, ADDIO ANNA se présente comme un essai de « déconstruction » du cinéma mais il le fait d'une manière à la fois plus intimiste et plus engagée. (M. M.)

L'AGRESSION, de **Gérard Pirès** (France, 1975), avec **Jean-Louis Trintignant, Catherine Deneuve, Claude Brasseur, Philippe Brigaud, Michelle Grellier** (16/4). Un brave homme entreprend de faire justice soi-même après que sa femme et sa fille aient été violées et tuées : mais ceux qu'il poursuit de sa haine vengeresse, des « loulous » à moto, sont innocents de ce double crime. La découverte du vrai coupable voudrait démontrer l'absurdité dangereuse de toute « justice » expéditive et la leçon n'est sans doute pas inutile en ces temps où l'auto-défense est à la mode. Mais le coup de théâtre final est trop inattendu (s'il l'est vraiment) et trop extraordinaire (parce qu'il joue sur un cas pathologique) pour être véritablement convaincant. On retiendra la performance des trois protagonistes (particulièrement celle de Catherine Deneuve, dans un rôle fort différent de son style habituel) et le brio de la mise en scène. (M. M.)

ALOISE, de **Liliane de Kermadec** (France, 1975) (2/4). Voir « Planète Venus » dans notre n° 35.

LES AMAZONES, de **Terence Young** (France, Italie, Espagne, 1974), avec **Luciana Paluzzi, Sabine Sun, Angelo Infanti** et **Alena Johnston** (30/4). Ce brave Young, décidément bon à tout faire, donne maintenant dans l'Antique en toc, prétexte à combat contre la phallocratie. Thésée et Antiope comme dans un Châtelet au service du M.L.F. Grotesque malgré quelques jolies paires de seins (irrespect de la Mythologie).

AMOURS INTERDITES, de **Roland Miller** (USA, 1974), avec **Robin Whitting** et **Laurence Edwards** (9/4). Hot-dog-porno.

ANTHOLOGIE DU PLAISIR (A HISTORY OF BLUE MOVIE), d'**Alex de Renzy** (USA, 1970) (23/4). Les premiers films érotiques « hard » à sortir de la clandestinité en France auront donc été ces courts-métrages réservés jusqu'à maintenant à des circuits spéciaux, certains depuis 1915. Ce montage ne fait sans doute pas le point sur l'évolution historique du genre et il faudra procéder à d'autres bout-à-bouts anthologiques plus précis, ce qui nous promet bien du plaisir. Il y a déjà ici de quoi se réjouir, depuis ces pochardes grivoises muettes en grisaille (déjà bien usées) où l'on s'attend à tout instant à voir forniquer allègrement un Charley Chase ou un Al Saint John jusqu'à cette charmante saynète moderne où une ravissante demoiselle se caresse en évoquant ses expériences sexuelles en passant par d'étonnant cartoons primitifs, naïfs et assez fous et d'aseptisés et ennuyeux strip-teases des années quarante. Ayant vu le film à Cannes en 1972, je ne puis garantir son intégralité dans sa version diffusée et nous avons ouï-dire qu'il avait souffert d'abondantes coupures. Il y a donc encore une censure ? (H.M.)

AU LIT IL FAUT DU RESSORT, d'**Ilja Anutroff** (R.F.A., 1974), avec **Evelyn Kunnecke** et **Edith Teichmann** (30/4). Choucroute-porno.

LES AVALEUSES, de **James P. Johnson** (France 1975), avec **Jack Taylor** et **Alice Arno** (7/5). Steak-frites-porno.

AVANT-GARDE AMERICAINE, **James Broughton** et **Bruce Bailie** (14/5). Trois courts films de James Broughton, l'un des pionniers de l'avant-garde poétique américaine depuis les années 40 : LOONY TOM (un petit burlesque à la Mack Sennett), THE BED (chef-d'œuvre drôle et sensuel sur le lit comme centre du monde) et TESTAMENT (essai autobiographique plein d'invention et d'humour). Deux films de Bruce Baillie, l'un des grands de l'underground : ALL MY LIFE (une chanson d'Ella Fitzgerald) et QUIXOTE (une série d'impressions visuelles de Californie sur le thème de la Conquête de l'Ouest). (M. M.)

BELLADONNA, d'**Eiichi Yamamoto** (Japon, 1973) (7/5). Voir critique dans notre n° 36.

LE BOUGNOUL, de **Daniel Moosmann** (France, 1974), avec **Mohammed Zinet, Georges Géret, Rabah Loucif, Roger Dumas, Elisabeth Huppert, Saddy Rebbot** (23/4). Rendu arbitrairement responsable d'un accident de la circulation par un chauffeur raciste, poussé au désespoir par un fallacieux « ami qui lui veut du bien », un ouvrier algérien immigré va devenir meurtrier malgré lui. Plus ou moins directement inspiré de faits divers authentiques, très proches en tout cas d'une réalité lamentable dont la presse se fait régulièrement l'écho, ce film prouve malheureusement une fois de plus que les bons sentiments ne font pas forcément de bon cinéma. Parce qu'il a voulu trop prouver, Daniel Moosmann tombe dans la caricature (le personnage de Géret) et dans l'invraisemblance (le personnage de Roger Dumas, raciste honteux et furieux). En outre les procédés de style (flash-backs poétiques) utilisés pour définir la personne de l'Algérien, sont d'une miévrerie déplacée et dérisoire. Enfin Mohammed Zinet,

sans doute bon comédien, est dirigé ici d'une manière trop molle et trop « victime désignée ». Toutes ces maladresses empêchent le film de fonctionner, c'est-à-dire de forcer l'adhésion et d'emporter la conviction. (M.M.)

LA BRIGADE, de **René Gilson** (France, 1975) (7/5). Voir dossier « Nouveau cinéma français » dans notre n° 34.

CELEBRATION A BIG SUR (CELEBRATION AT BIG SUR) de **Baird Bryant** et **Johana Demetrakas** (U.S.A. - 1971). Folk gnan-gnan pour familles nombreuses. Le ciel est bleu, la mer aussi, le soleil brille, Joan Baez et Joni Mitchell égrènent leurs mélodies sirupeuses, Crosby, Stills, Nash and Young chantent autour du feu de camp. Les hippies les plus sages de la majorité silencieuse (les jeunes de Woodstock étaient bien les futurs électeurs de tous les futurs Nixon) ont amené leurs bébés roses et joufflus. On fait de la broderie, de la tapisserie, tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil. Un portrait involontairement féroce de l'échec du Flower Power et des « Peace and Love » freaks. (G.L.)

C'EST JEUNE ET ÇA SAIT TOUT de **Claude Mulot** (France-Canada - 1974), avec Michel Galabru, Daniel Ceccaldi, Jean Lefèvre, Darry Cowl et Nathalie Courval (30/4). Une demoiselle de seize ans démontre à ses géniteurs qu'elle est beaucoup plus déssalée que ceux-ci ne le croyaient. La gauloiserie pour fins de repas dans toute son abjection.

LE CHACAL DE NAHUELTORO (EL CHACAL DE NAHUELTORO) de **Miguel Littin** (Chili, 1970) avec Nelson Villagra, Ruben Sotoconil, Luis Melo, Armando Fenoglio, Marcelo Romo, Shenda Roman, Luis Alarcon. (9/4).
Assassin d'une veuve et de ses cinq enfants, un pauvre type est condamné à mort : en prison il devient un autre homme, lucide sur le processus de la misère qui l'a conduit au crime (il a tué les enfants « pour qu'ils ne souffrent pas, les pauvres petits. ») Mais la marche de la justice est inexorable : quelques semaines plus tard, le « chacal » est exécuté. Inspiré d'un fait divers authentique, le film pose une fois de plus le problème de la justice face à certains crimes exceptionnels et celui de la réhabilitation des condamnés : dans les deux cas la société est impuissante à trouver une solution vraiment équitable parce qu'elle ne fait qu'exercer une justice de classe, une vengeance. C'est le premier film de Miguel Littin (LA TERRE PROMISE), traité dans un style quasi-documentaire et sur le ton du pamphlet. (M.M.)

LE CHEVAL DE FER de **Pierre William Glenn** (France - 1974) (14/5). Voir critique dans notre prochain numéro.

LE CŒUR ET L'ESPRIT (HEARTS AND MINDS) de **Peter Davis** (USA - 1974) (30/4). Voir critique dans ce numéro.

LA CONCENTRATION de **Philippe Garrel** (France - 1968) (23/4). Voir critique dans ce numéro.

COUCHE-MOI DANS LE SABLE ET FAIS JAILLIR TON PETROLE de **Norbert Terry** (France - 1975), avec Laure Montoussamy, François Gabriel et Evelyne Scott (14/5). Steak-frites-porno.

LE CRIME DE L'ORIENT-EXPRESS (MURDER ON THE ORIENT EXPRESS) de **Sidney Lumet** (G.-B. - 1974) avec Lauren Bacall, Ingrid Bergman, Anthony Perkins, Richard Widmark, Sean Connery, Albert Finney, Jean-Pierre Cassel, Jacqueline Bisset, Michael York, Vanessa Redgrave, Martin Balsam, Wendy Hiller, John Gielgud (16/4).
Non ce n'est pas le grand grand film laissé entrevoir par le malheur qu'il fait aux U.S.A. Les entrelacs biscornus brodés par Agatha Christie commencent à dater un peu et Lumet ne s'est pas surmené en mettant sagement en images cette aventure rétro autant que ferroviaire. Joué par des interprètes inconnus, cela n'aurait sans doute aucun intérêt. C'est l'affiche ici qui fait le film et l'on ne peut s'empêcher d'éprouver quelque nostalgie à voir faire leur numéro, avec distinction, à quelques « has been » hollywoodiens d'envergure. Les rides de Bergman, de Bacall, de Widmark, ce ne sont tout de même pas les vôtres et les miennes : pour un cinéphile, elles sont bien émouvantes. (H.M.)

LES DEMOLISSEURS de **Gordon Parks** (U.S.A. - 1972), avec Jim Brown, Jim Kelly et Fred Williamson (30/4). La « Black série » américaine de plus en plus de série. Ça devient monotone malgré un grand déploiement de coups de feu et de poings.

DEUX FRERES APPELES TRINITA de **James London** (Italie - 1973), avec Richard Harrison et Donald O'Brien (23/4). Un spaghetti-western qui tente d'être drôle. Essai non transformé.

LES DEVOREUSES DE SEXE de **Neville E. Shane** (G.-B. - 1974), avec Robert Warner et Angela Carnon (2/4). Pudding-porno.

DIALOGUE D'EXILES (DIALOGO DE EXILADOS) de Raul Ruiz (France - 1974) (23/4). Voir critique dans ce numéro.

LES DRAGUEUSES de **Franz Marischka** (R.F.A. - 1974), avec Walter Kraus et Anne Graas (2/4). Choucroute-porno.

EN AMOUR ÇA VA ET ÇA VIENT d'**Henry Sala** (France - 1974), avec Claude Bouchery et Olga Valéry (7/5). Steak-frites-porno.

L'EVADE DE L'ILE DU DIABLE (I ESCAPE FROM DEVIL'S ISLAND) de **William Witney** (U.S.A. - 1974), avec Jim Brown, Christopher George, Rick Ely, James Luisi, Ana de Sade (14/5).
Un camp de prisonniers en Guyane française au lendemain de la première guerre mondiale ; des « droit commun » mêlés à des « politiques » (qui ont formé une « Ligue communiste » pour faire aboutir leurs revendications !) ; un « maton » qui fait sa crise de conscience idéologique, pendant qu'un autre se farcit ses mignons au clair de lune ; une évasion sur un rafiot pourri, vers le pays des belles indigènes à la cuisse légère... Tout cela, filmé avec décontraction pour les frères Corman par le vétéran William Witney, rythmé par une musique « tropicale » signée Les Baxter et joué sans finesse par un Jim Brown en rupture de Slaughter, ne vaut évidemment ni LES SANS-ESPOIR ni LA MORT EN CE JARDIN, mais on peut y prendre un certain plaisir naïf. (C.B.)

EXORCISME TRAGIQUE de **Romano Scavolini** (Italie-RF.A. - 1972) avec Ivan Rassimov et Evelyne Stewart (9/4). Choucroute-spaghetti-porno.

LES EXPERIENCES SEXUELLES DE FLOSSIE de **Marc Ahlberg** (Suède - 1972), avec Jack Frank, Gunilla Göranson et Mary Forsa (16/4). Aquavit-porno.

L'EXTRADITION (DIE AUSLIEFERUNG) de **Peter von Gunten** (Suisse - 1974), avec Roger Jendly, Anne Wiazemsky, Silvia Jost, Bernard Arczynski, Urs Bihler, Gilbert Costa, Gérard Depierre, Pierre Holdener, William Jacques, Claude Yersin. (23/4)
A la suite du meurtre d'un « traitre » de son groupe, l'anarchiste russe Serge Netchaiev a dû se réfugier à Genève. Sous la pression des autorités russes, le gouvernement suisse finit par décider de livrer le réfugié à la police tzariste. Amère réflexion sur la raison d'Etat : le commerce avec la Russie est plus important que le respect de la tradition d'accueil dont la Suisse s'ennorgueillit. Bien sûr, c'est une histoire vraie

des années 1890 mais elle fait figure de parabole. Sous les apparences de la « fiction », le film se fait presque documentaire pour décrire la vie quotidienne des réfugiés politiques russes et polonais, leurs discussions théoriques, leurs disputes sur la fin et les moyens car Netchaiev incarne un certain type d'extrémiste face à ses camarades plutôt idéalistes. Réalisé en noir et blanc dans un style très soigné et sur un rythme très lent, le film s'accorde pleinement à la solennité de son sujet mais il en aseptise la violence par trop d'esthétisme, même si l'on sent bien que l'auteur a voulu traiter gravement ce thème grave en essayant d'y intéresser le plus large public : en un mot de faire passer le « message » à la faveur du « spectacle ». Précédemment auteur d'un documentaire qui dénonce l'impérialisme économique U.S. en Amérique latine (BANANERA LIBERTAD), Peter von Gunten a peut-être eu tort de rester ici à mi-chemin entre le pamphlet politique et la reconstitution historique. (M.M.)

LA FILLE DE LA CINQUIEME AVENUE (FIFTH AVENUE GIRL) de **Grégory La Cava** (U.S.A. - 1939) (30/4). Voir « Toute la ville en parle » dans notre n° 25.

FRANKENSTEIN JUNIOR (YOUNG FRANKENSTEIN) de **Mel Brooks** (U.S.A. - 1974) (16/4). Voir critique dans notre n° 38.

FUREUR NOIRE d'**Ivan Dixon** (U.S.A. - 1973), avec Paul Winfield et Ralphe Waite (7/5). Voir LES DEMOLISSEURS.

GANTS DE CUIR CONTRE KARATE de **Sun Lang** (Hong-Kong - 1975), avec Fan Ling et Young Yang (2/4). Soja-karaté.

LE GAUCHER DE SHANGHAI de **Lee Yan** (Hong-Kong - 1972) avec Lee Yan et Wang Fu (16/4). Soja-karaté.

GEORGES BRAQUE OU LE TEMPS DIFFERENT de **Frédéric Rossif** (France - 1974) (16/4). Un très remarquable essai documentaire. Frédéric Rossif situe intelligemment la biographie du peintre et l'analyse de son œuvre dans un contexte historique de séquences d'actualités et d'extraits de films. (M.M.)

LE GRAND DELIRE de **Denis Berry** (France - 1975), avec Jean Seberg, Pierre Blaise, Isabelle Huppert, Yves Beneyton, Wolfgang Preiss (30/4). Comment la prostitution vient à la bourgeoisie en même temps que l'esprit vient aux filles : trois jeunes gens à la page transforment la villa familiale en bordel de luxe. Dans un tohu-bohu vulgaire et grivois, c'est le film le moins délirant et le plus ennuyeux de la saison. Le fils de John Berry prend un mauvais départ. Surprenante redécouverte de Pierre Blaise (LACOMBE LUCIEN) qui se tire de ce guêpier avec une assurance de vieux routier. (M.M.)

LA GRANDE BOURGEOISE (FATTI DI GENTE PER BENE) de **Mauro Bolognini** (Italie-France - 1975) (2/4). Voir critique dans notre n° 36.

LA GUERRE DES MOMIES (DER KRIEG DES MUMIEN) de **Walter Heynowski** et **Gerhard Scheumann** (R.F.A. - 1974) (9/4). Voir critique dans notre n° 36.

HISTOIRE DE WAHARI de **Jean Monod** et **Vincent Blanchet** (France - 1974 (23/4). Voir critique dans notre n° 38

L'HOMME AUX NERFS D'ACIER de **Michele Lupo** (France-Italie - 1973), avec Jean Rochefort Lee Van Cleef, Jess Hahn et Tony Lo Bianco (7/5). Médiocre canelloni-thriller au rabais.

IL ETAIT UNE FOIS KUNG-FU de **Wang Yang Pai** (Hong-Kong - 1972), avec Mary Atsumi (2/4) Soja-karaté.

L'IMPLACABLE KARATEKA de **Cheng Sun** (Hong-Kong - 1973), avec Jenny Hu (30/4). Soja-karaté.

ISABELLE DEVANT LE DESIR de **Jean-Pierre Berckmans** (Belgique-France - 1974), avec Anicée Alvina, Jean Rochefort, Annie Cordy et Mathieu Carrière (16/4). Jean-Pierre Berckmans (qui signa LA CHAMBRE ROUGE) attrape au vol le train rétro et situe son éveil d'adolescente en 1950. La reconstitution est laborieuse, les dialogues d'une lourdeur rarement atteinte. Isabelle s'est fait violer (?) pendant la guerre par un officier allemand. Elle fréquente aujourd'hui un play-boy richard (grosse astuce : c'est Mathieu Carrière qui tient les deux rôles) qu'elle quitte pour son patron (image du père, ha ha !), un petit photographe de province joué avec un suprême ennui par Rochefort. Exclusivement pour les fans d'Anicée Alvina : qu'est-elle allée faire dans cette péniche ! (G.L.)

LE JARDIN QUI BASCULE de **Guy Gilles** (France - 1974), avec Patrick Jouané, Delphine Seyrig, Jeanne Moreau, Samy Frey, Guy Bedos, Anouk Ferjac, Howard Vernon (14/5). Avec obstination, Guy Gilles poursuit avec un certain bonheur une carrière pourtant bien mal engagée avec quelques courts et longs métrages d'une agaçante préciosité et d'une laborieuse poésie préfabriquée. Ses progrès sont cette fois incontestables et l'aventure de ce loulou tueur à gages tombant amoureux de la mystérieuse et riche originale qu'il est chargé d'abattre dégage un vif sentiment de mélancolie et d'amertume. Le scénario pèche sans doute par l'absence de vraisemblance et d'insertion dans le réel et de ce fait nous touche peut-être moins profondément qu'on le souhaiterait et l'unité de ton du film n'est pas toujours assurée (numéros de Bedos et Moreau plutôt injustifiés). Mais la frustration, l'insatisfaction, l'errance morale de ces personnages en marge du monde sont exprimées avec nuances par des interprètes très bien dirigés. Et la mise en images, un peu maniérée, d'une lenteur appliquée, mais subtile et envoûtante est adéquate au sujet. (H.M.)

LE JARDIN DE TANTE ISABELLE (EL JARDIN DE TIA ISABEL), de **Felipe Cazals** (Mexique - 1973) avec Jorge Martinez de Hoyos, Claudio Brook, Ofelia Guilmain, Gregorio Casal, Alfonso Arau (14/5). Au XVI[e] siècle les aventures d'une petite troupe de colons espagnols rescapés d'un naufrage sur la côte américaine. Ils sont peu à peu décimé par les accidents, les maladies, les animaux sauvages mais aussi par les rivalités autour des « femmes de mauvaise vie » et les affrontements au nom du machisme. Les débordements du fanatisme religieux achèvent d'empoisonner l'atmosphère. On ne voit jamais les Indiens mais on réalise une fois de plus qu'à cette époque, pas plus qu'aujourd'hui, ce n'étaient pas eux les sauvages. Felipe Cazals, l'un des meilleurs représentants du nouveau cinéma mexicain, mène son récit dans un style plus intimiste que spectaculaire malgré la présence de beaux paysages exaltés par une somptueuse photographie en couleurs. Il s'attache à décrire l'envers misérable d'une aventure coloniale trop souvent traitée en images d'Epinal. (M.M.)

JOURNAL INTIME D'UNE POLISSONNE EN CHALEUR (WENN MADCHEN MUNDIG WERDEN) d'**Aloïs Brummer** (R.F.A. - 1974) avec Logena Marks et Ulrike Butz (30/4). Choucroute-porno.

LES JOURS GRIS d'**Iradj Azimi** (France - 1974) avec Jean Dasté, Josée Destoop, Sandra Majero, Pierre Bernard (30/4). Voir critique dans ce numéro.

JULIA ET LES HOMMES de **Siggi Rothemund** (R.F.A. - 1974) avec Jean-Claude Bouillon et Sylvia Kristel (9/4). Choucroute-porno.

THE LAST AMERICAN HERO, de **Lamont Johnson** (U.S.A. - 1973), avec Jeff Bridges, Valerie Perrine, Geraldine Fitzgerald, Art Lund (30/4). Sur le thème très couru des courses automobiles, un film de plus, qui ne s'embarrasse pas de « finesse psychologique » mais brosse simplement le portrait bien américain d'un « winner », robustement interprété par Jeff Bridges, que l'on veut brusquement faire passer pour le nouveau Robert Redford, ou même James Dean. Sans nier les qualités purement

spectaculaires du film de Lamont Johnson (dont il semble que ce soit là le premier sorti en France, d'ailleurs en copie belge !), mais aussi en remarquant un certain goût de la violence quotidienne (ah ! vivre dangereusement !) et du goût populaire pour cette violence et les marques du succès « viril » (bagnoles et filles à champions), on peut dire, sans trop se compromettre que le genre a bénéficié d'illustrations plus originales (ne fût-ce que le LITTLE FAUSS AND BIG HALSY du très inégal Sydney Furie), et que Jeff Bridges, qui est tout ce qu'on veut, sauf ce « dernier héros américain » que le titre veut nous imposer, fut mieux utilisé (dans FAT CITY, surtout). A voir pour les dingues de bagnoles et les sociologues. (M.T.)

LEPKE, LE CAID (LEPKE), de **Menahem Golan** (U.S.A. - 1974), avec Tony Curtis, Anjanette Comer, Michael Callan, Warren Berlinger (14/5). Curieux bonhomme que le nommé Golan. Ses premiers films, tournés en Israël, injectaient de subtiles doses de propagande sioniste dans les conventions de l'espionnite (LA MALLE DU CAIRE) ou du porno moralisant (LES PUTAINS AUSSI) ; puis il fit carrément dans la grosse machine politique, avec le concours de la R.F.A. (NIET !, qui a été fermement étrillé dans nos colonnes par le fedayin de service). Le voilà passé dans le clan du film de gangsters à la mode rétro, sous la bannière U.S. évidemment. Itinéraire qui paraîtra fort logique à l'ami Hennebelle. Pourtant, il y a là une robustesse un

peu appliquée qui mérite l'attention. Ça mitraille mou, mais enfin il n'y a pas trop de balles perdues. Certes, on peut préférer BONNIE AND CLYDE, comme Faye Dunaway à Golda Meir... A noter que Tony Curtis a pris un sacré coup de vieux. (C.B.)

LIBRA de **Roland Moreau, Jean Talansier et Georges Perdriaud** (Groupe « Pattern ») (France - 1974), avec Kriss Fremont, Pierre Sherley et Fabien Dutaillis (30/4). Premier long métrage du groupe « Pattern », trois polyvalents dans plusieurs domaines artistiques, dont la peinture et le cinéma Ça ne se raconte pas, c'est une sorte de rêve, de fable, de conte, de poème, juvénile et utopique. Trop amateur, trop naïf, trop simplet, ça ne tient pas la durée. Marginaux, structurez-vous !

LIBRES JOUISSANCES d'**Ernst Hofbauer** (R.F.A. - 1974), avec Matthias Bottcher et Karin Gotz (9/4). Choucroute-porno.

LILY AIME-MOI de **Maurice Dugowson** (France - 1975) (30/4). Voir critique dans ce numéro.

LA MARCHE SUR ROME (LA MARCIA SU ROMA) de **Dino Risi** (Italie - 1962) avec Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi, Roger Hanin 14/5) Voir critique dans notre n° 38.

LA MESSE DOREE, de **Beni Montresor** (Fr. It. - 1975), avec Lucia Bosé, Maurice Ronet, Stefania Casini, etc. (9/4). Ecroulement total des illusions qu'on avait pu entretenir sur Beni Montresor après son premier film (PILGRIMAGE), où il manifestait un sens du secret et une approche réellement mystique de la chair assez étonnants : le même type de démarche se retourne complètement contre lui dans ce déluge de clichés à la mode, et de prétention « artistique », déguisement une fois de plus transparent recouvrant un vulgaire porno « élitiste », avec au programme « communion spirituelle dans le plaisir » (= orgie), « initiation » (= viol) et « cérémonial rituel » (= happening minable et ennuyeux). Coincé entre sainte Thérèse d'Avila et sa Mère, les deux dames très respectables qui patronnent le film, et un « thème musical » lancinant sur l'air de « la messe do-ré », Beni Montresor, tout à son plaisir de tourner, sombre dans les ornières de la prétention « intellectuelle » et, surtout, le pur ridicule (Lucia Bosé entamant une « bacchanale » avec un poulet rôti...). Soyons cependant charitables (et prudents) : ce ratage catastrophique ne serait-il qu'un accident de parcours ? Ite missa est, et passons l'éponge (M.T.)

MISTER BROWN de **Roger Andrieux** (France - 1973) (2/4). Voir critique et entretien dans notre n° 35.

MITHILA de **Georges Luneau, Ludovic Segarra et Yves Véquant** (France - 1974) (9/4). Un documentaire sur un village indien où les femmes dessinent naturellement, en manière d'acte de foi. Les dessins sont beaux, le film très « connaissance du monde » (ce n'est pas un éloge !)

MUHAMMAD ALI THE GREATEST d'**Yves Klein** (France - 1974) (9/4). Voir critique dans notre prochain numéro.

NOUS Y'EN A RIZ LE BOL, de **Li Kuan Chang** (Hong-kong - 1972) (9/4). Soja-karaté.

LA NUIT DE LA GRANDE CHALEUR (THE NIGHT OF THE BIG HEAT), de **Terence Fisher** (G.-B. - 1967), avec Peter Cushing, Christopher Lee, Sarah Lawson (16/4). On chercherait en vain sur les affiches le nom de Terence Fisher, et même ceux de Christopher Lee et Peter Cushing. Pourtant, il s'agit bien de THE NIGHT OF THE BIG HEAT, qui n'était jamais sorti en France. Symboliquement, alors que l'érotisme ou plutôt le pseudo-érotisme prend la place du fantastique dans les circuits

spécialisés, de petits malins ont fabriqué un montage astucieux en coupant froidement une bonne demi-heure du film de Fisher pour les remplacer par des séquences porno (parfois « hard ») en faisant en sorte de les intégrer dans l'action. Ce qui était relativement facile : il suffisait de prendre à double sens le titre original. Dans le script fantastique, la température s'élevait dans une île par la faute d'une incursion d'extra-terrestres. Dans la nouvelle version, ce phénomène provoque une fièvre érotique chez tous les animaux femelles, y compris les humains. On a assez dit que les versions « japonaises » des films de Fisher étaient un mythe. Les versions « françaises », désormais, ne le seront plus. (G.L.)

LES ORDRES de **Michel Brault** (Canada - 1974) (14/5). Voir critique dans notre n° 38.

ORGIES AU GOLDEN SALOON de **William Russell** (France - 1975), avec Sandra Jullien, Alice Arno, Evelyne Scott (23/4). Steak-frites-porno.

LA PAPESSE de **Mario Mercier** (France - 1974), avec Erika Maas, Jean-François Delacour et Lisa Livane (23/4). Un monument. « Rollin n'est plus seul », semble crier Mercier digne disciple de ce maître dans la naïveté grandiloquente et la niaiserie d'un véritable « camp » français. Situations, personnages, dialogues, sont vus à travers le bout le plus puéril de la lorgnette, provoquant un décalage insolite avec le matériel utilisé (magie noire, diabolisme, occultisme assorti de phantasmes sado-maso) qui rend proprement inexplicable le sursaut de la censure dont le film a (assez peu) bénéficié. A voir en bande avec son magnétocassettes, car Mercier a collectionné les perles : depuis la « papesse » harnachée qui proclame au héros avant la cérémonie initiatique « Notre accouplement sera impitoyable ! » jusqu'au primate botté de cuir qui découvre navré le corps ensanglanté de la jeune fille que ses molosses viennent de déchirer en murmurant « Quel gâchis ! » (G.L.)

PAUL ET MICHELE de **Lewis Gilbert** (G.-B. - France - 1973), avec Keis Dullea, Anicée Alvina, Catherine Allégret, Sean Bury (30/4). Suite de « FRIENDS » (« DEUX ENFANTS QUI S'AIMENT »), toujours par l'insignifiant Lewis Gilbert. « FRIENDS » avait pour seul intérêt de nous faire découvrir un musicien et une comédienne, Elton John et Anicée Alvina. L'un et l'autre ont fait leur chemin depuis, et on ne retrouve dans « PAUL ET MICHELE » qu'Anicée Alvina, légèrement déphasée dans ce mélo pseudo « jeune » depuis qu'elle pose pour « Lui » et tourne avec ce coquin d'Alain Robbe-Grillet. Il y aurait un troisième épisode sous roche... (G.L.)

PEUR SUR LA VILLE d'**Henri Verneuil** (France-Italie - 1975), avec Jean-Paul Belmondo, Charles Denner, Lea Massari (9/4). Henri Verneuil joue sur du velours en construisant ses films comme une nouvelle ligne de voitures. La ligne du volant, la calandre et le nouveau tissu des sièges sont des morceaux de bravoure sans doublage, des décors de tours futuristes et des cascades et envols au bout de filins eux-mêmes au bout d'hélicoptères, etc. Le tout tabulé, ordinaté, préparé, devancé par une publicité digne d'une élection présidentielle où le candidat pour tous les Français est un flic satisfait, main sur hanche et flingue en bandoulière qui règne sur Paris. C'est bien un flic pour tous les Français puisque tous les Franaçis y vont. 650.000 dans les six premières semaines d'exclusivité sur Paris et la périphérie. Un flic pour petits et grands, juste assez de suspense, juste assez de sexe, juste assez de violence pour que ça ne soit pas interdit aux moins de 13 ans. Oui, Verneuil joue sur du velours. J'ai encore la secrète espérance qu'un jour les Français se lasseront d'un produit pour la fabrication duquel il suffit « d'avoir une petite tronche et des gros bras » comme le dit Belmondo dans la moralité du film. Car c'est bien ça PEUR SUR LA VILLE : aucune intelligence et les gros bras, du fric, du courage physique et du truc publicitaire. Pas l'ombre de cinéma là-dedans. Décidément, je ne suis pas une bonne Française. (C.C.)

LES PROVOCATRICES (SCHULMADCHEN REPORT III) d'**Ernst Hofbauer** (R.F.A. - 1974) (16/4). Choucroute-porno.

ROSEBUD d'**Otto Preminger** (U.S.A. - 1975), avec Peter O'Toole, Richard Attenborough, Cliff Gorman, Claude Dauphin, John V. Lindsay, Peter Lawford, Raf Vallone, Brigitte Ariel, Isabelle Huppert (23/4). On avait pu croire, un moment, qu'Otto Preminger, celui des années cinquante et même soixante, avait « ressuscité » avec SUCH GOOD FRIENDS, une bonne surprise pour beaucoup de ceux qui avaient « decroché ». Ils déchanteront bien vite en voyant ce ROSEBUD, qui ne doit, hélas ! rien à Welles, mais tout aux Preminger, père et fils : Erik Lee est en effet l'auteur d'un scénario rocambolesque et sensationnel, adapté d'un best-seller quelconque qui, partant du problème plutôt délicat des Palestiniens et des prises d'otages, débouche presque immédiatement sur le feuilleton le plus invraisemblable : le tout culmine dans la scène inénarrable où un commando israélien enlève en trente secondes le chef de « Septembre Noir » (Richard Attenborough, un blanc rénégat ! !) dans une grotte, au... derrière des fedayins tournés en prière vers La Mecque. J'en passe et des meilleures, comme la scène où les pères (milliardaires) pleurent à chaudes larmes le sort de leurs filles prisonnières dans une luxueuse salle de projection privée. Pas la moindre trace d'explication politique dans ce film « spectaculaire », où Peter O'Toole, en agent de la C.I.A. (et de « Newsweek » !), promène son air goguenard et sa silhouette dégingandée. Bref, Preminger n'a même pas réussi le premier film ouvertement pro-israélien, encore qu'il le termine roublardement par une vague « morale de l'engrenage » qui ne convaincra personne. En tout cas, il est fidèle à ses opinions, puisqu'il n'a pas évolué depuis EXODUS : à voir pour le croire. (M.T.)

LA ROUTE de **Jean-François Bizot** (France - 1975), avec Pierre-Louis Morin, Léon Mercadet, George Chanessian, Fédor Atkine, Dany Gander-Gosse (16/4). Les aventures de deux hippies en Inde, à Ceylan, à Bali. Un catalogue de clichés touristiques, un récital de banalités dans la bouche des deux lurons : c'est M. Homais et M. Prudhomme en Extrême-Orient. L'auteur, dit-on, entend se moquer de ses deux guignols : on est heureux de l'apprendre ! (M.M.)

SECTION SPECIALE de **Costa Gavras** (France-Italie-Allemagne - 1975) (23/4). Voir « La minute de Vérité » dans notre n° 36.

SERGENT KLEIMS de **Sergio Grieco** (Italie - 1972) avec Tina Aumont, Peter Strauss et Howard Ross (16/4). Un « série B » italien assez peu remarquable qui n'a que le mérite que d'exalter la cause anti-colonialiste.

LE SEXE INFERNAL d'**Hubert Frank** (R.F.A. - 1974), avec Bernd Negermann et Ulrich Butz 30/4) Choucroute-porno.

SKEZAG, de **Joël L. Freedman** et **Philip F. Messina** (U.S.A. - 1970), avec Wayne Shirley, Louis « Sonny » Berrios, Angel Sanchez (16/4). Ce film a été bloqué pendant plusieurs semaines par une proposition d'interdiction totale de la commission de censure mais il a été finalement autorisé par le ministre de la culture. Cette demande d'interdiction s'explique d'autant moins que le film montre la destruction d'un individu par la drogue : les séquences de piqûres sont d'un réalisme total mais elles n'apportent rien de nouveau après MORE, PANIQUE A NEEDLE

PARK et tant d'autres. SKEZAG est un morceau de « cinéma vérité » qu'on peut qualifier de... stupéfiant ! Les deux réalisateurs ont rencontré par hasard un jeune Noir, ancien combattant du Vietnam, personnage jovial et hableur, Wayne Shirley, qui se drogue mais prétend rester maître de sa dangereuse pratique en limitant ses doses. Devant la caméra, poussé par les questions des cinéastes, il fait un extraordinaire numéro d'acteur, à la fois fascinant et inquiétant. Quelques mois plus tard, les auteurs le retrouvent complètement « accroché », devenu une épave et un hors-la-loi, tentant en vain d'en sortir. Moins qu'un documentaire, cet étonnant film est une tranche de vie d'un naturalisme choc. (M.M.)

SOLDAT DUROC, ÇA VA ETRE TA FETE de **Michel Gérard** (France - 1975), avec Robert Weber, Pierre Tornade, Michel Galabru, Hubert Deschamps, Annette Poivre, Jacques Duby et Nathalie Courval (23/4). Séquelle de LA SEPTIEME COMPAGNIE et des BIDASSES EN FOLIE. Puisque le comique troupier redevient à la mode, pourquoi les producteurs avisés se priveraient-ils ? Mais, question à mille francs : qu'est-ce qui peut bien pousser le Français moyen à rire de l'armée, la plus sinistre chose du monde ?

SUNSHINE de **Joseph Sargent** (U.S.A. - 1974), avec Cliff de Young, Brenda Vaccaro, Cristina Raines (2/4). Délicieuse jeune hippie, charmant jouvenceau, un enfant qui vient d'avant, le cancer qui guette, l'hôpital, ça ne vous rappelle rien ? LOVE STORY, bien sûr... Alors si vous n'aimez pas ce genre de confitures !...

LA TRAQUE de **Serge R. Leroy** (France-Italie - 1975), avec Michel Lonsdale, Jean-Luc Bideau, Michel Constantin, Jean-Pierre Marielle, Mimsy Farmer, Françoise Brion, Philippe Léotard, Gérard Darrieu, Paul Crauchet, Georges Géret (14/5) Les antécédents de Serge Leroy ne nous laissaient pas prévoir ce fort bon film, original et passionnant, pas du cinéma d'auteur au sens strict du terme mais du cinéma de série de qualité où l'on fait passer des idées Et des idées corrosives, qui plus est. Au premier degré, suspense : quelques notables chasseurs traquent le sanglier, l'un d'eux viole une jeune femme qui passe par là, celle-ci lui envoie une balle dans le ventre et fuit ; voilà nos chasseurs dans un noir merdier, mêlés à une sale histoire alors qu'ils sont tous honorablement connus... Et de traquer la demoiselle en place du sanglier, jusqu'à une fin atroce qu'il ne faut pas conter. Au second degré, un implacable pamphlet contre ces gens bien, industriel, notaire, assureur, marchand de voitures, candidat aux élections, tous soucieux de leur respectabilité et se transformant en autant de comtes Zaroff pour la préserver. Qu'attendre de mieux de la race des chasseurs, ces gros cons comme les a baptisé une fois pour toutes « Charlie Hebdo » ? Qui tue un animal peut tuer un homme. Et une femme donc ! Mise en scène nerveuse, rapide (parfait le simultanéïsme dans le casse-croûte chez le garde-chasse), belles images campagnardes par Claude Renoir et jolie brochette d'acteurs idoines. Bref, une très bonne surprise. (H.M.)

TRAVAIL OCCASIONNEL D'UNE ESCLAVE (GELEGENHEITSARBEIT EINER SKLAVIN) d'**Alexander Kluge** (R.F.A. - 1975) (14/5). Voir critique dans notre prochain numéro.

LE TRIANGLE ECORCHE de **Pierre Kalfon** (France - 1975), avec Jacques Portet, Sabine Glaser, Henri Déus, Myriam Boyer (9/4). Le triangle bourgeois traditionnel, mari fatigué, femme déçue, amant juvénile, mis au goût du jour par l'audace des images, notamment une fellation très précise comme jamais vue dans le cinéma français. On ne s'ennuie pas vraiment, Eros sait pourquoi, et puis parce que le film est plus soigné et mieux joué qu'un porno courant et a quelques prétentions intellectuelles qui font illusion sur le moment ; mais plus le lendemain... (H.M.)

TROMPE-L'ŒIL de **Claude d'Anna** (France-Belgique - 1975) (2/4). Voir dossier « Nouveau cinéma français », dans notre n° 34.

UN ANGE PASSE de **Philippe Garrel** (France - 1975) (23 4). Voir critique dans ce numéro.

UN DIVORCE HEUREUX de **Henning Carlsen** (France-Danemark - 1975), avec Jean Rochefort, Daniel Ceccaldi, Bernadette Lafont, André Dussolier, Bulle Ogier, Annelise Gabold (7 5). Un bon film que l'on a eu tort de porter aux nues inconsidérément en lui faisant ouvrir le festival de Cannes. Il n'en méritait pas tant tout de

même, ne serait-ce que parce qu'il marque un recul par rapport au précédent film de Carlsen, COMMENT FAIRE PARTIE DE L'ORCHESTRE, nettement plus personnel. Un médecin sauve du suicide un jeune homme désabusé qui n'apprécie pas ce retour à la vie. Le rescapé devient machiavélique et machine un plan qui va compliquer encore les affaires de cœur déjà entortillées de son sauveteur et d'un autre couple. De situations fausses mais feutrées et enveloppées de faux semblants, il devient le révélateur et bien sûr tout cela finit très mal pour tout le monde. Un sujet qui en vaut un autre, une réalisation très soignée mais sans surprise, une interprétation bancale (Rochefort remarquable, Dussollier révélé, Ceccaldi très bien mais Lafont et Ogier sacrifiées), un bon film, quoi ! Et bien français malgré le curieux effet de coproduction qui l'a fait battre pavillon danois à Cannes... (H.M.)

UNE BALEINE QUI AVAIT MAL AUX DENTS de **Jacques Bral** (France - 1974), avec Bernadette Lafont, Francis Blanche, Jean-Claude Drouot, Michel Lonsdale (16/4). Une party très surprise chez des copains à la campagne : que la fête commence, et la grande bouffe ! Le défilé de quelques joyeux drilles du cinéma comique français ne suffit pas à déclencher le moindre rire. (M.M.)

UNE FILLE POUR SAINT-TROPEZ de **Gregory Freed** (France - 1974), avec Paul Muller et Marianne Rémont (14/5). Steak-frites-porno.

UN HOMME VOIT ROUGE (RANSOM) de **Casper Wrede** (Grande-Bretagne - 1975), avec Sean Connery, Ian McShane, William Fox, Isabel Dean (14/5). Occupation d'ambassade, prise d'otages, négociations, siège policier, etc. Très à la mode tout cela mais rien d'autre ne justifie la vision de cette médiocre chose.

LA VACANZA de **Tinto Brass** (Italie - 1970) (9/4). Voir critique dans notre n° 34.

LA VALLEE SAUVAGE (EL VALLE DE LOS MISERABLES ou VALLE NACIONAL), de **René Cardona Jr** (Mexique - 1974), avec Mario Almada, Fernando Almada, Ana Luisa Peluffo, Silvia Mariscal (16/4). Sur un thème très intéressant (la révolte de paysans exploités jusqu'à l'esclavage, menée par des prisonniers politiques « volontaires » dans une gigantesque plantation de tabac au début du siècle), René Cardona Jr, fils d'un fort médiocre mais populaire acteur-réalisateur mexicain, a réalisé un film parfaitement surprenant, qui louvoie sans cesse entre le meilleur (la netteté de la dénonciation sociale et politique, mais qui incombe plus au scénario) et le pire (un côté feuilleton-mélo, qui prend le pas sur les véritables problèmes abordés, malgré une certaine maîtrise technique pour se terminer dans une véritable apocalypse (les révoltés mettent le feu à la plantation et pendent leurs bourreaux à des crocs de boucher, tels de vulgaires Mussolini). Un produit typique, mais assez inattendu, du cinéma commercial mexicain (tel que nous le vîmes à Poitiers en 75), récupérant les thèmes « révolutionnaires » de façon spectaculaire et empathique, à la manière des films soviétiques actuels... (M.T.)

VENDETTA KARATEKA de **Ling Fun** (Hong-Kong - 1972) (9/4). Soja-karaté.

LE VENGEUR DU KARATE de **Yo Ban Go** (Hong-Kong - 1972), avec Lang Kay et Lu Ping (14/5). Soja-karaté.

LE VENT DE LA VIOLENCE (THE WILBY CONSPIRACY) de **Ralph Nelson** (G.-B. - 1974), avec Michael Caine, Sidney Poitier et Nicol Williamson (7/5). Tiens, une apologie des révolutionnaires noirs d'Afrique du Sud et une vive critique de l'apartheid ! C'est bien, ça ! Dommage que le background politique, quoique présent tout au long, ne soit qu'un prétexte à film d'aventures plein de rebondissements, style bande dessinée. Point désagréables d'ailleurs toutes ces péripéties de western, pardon... de southern, quoique peu mises en valeur par une mise en scène assez plate, des personnages conventionnels et de robustes invraisemblances. Fait passer un moment. Et on aurait tort de se plaindre du fait que les bandes commerciales actuelles utilisent, même de manière discutable, des situations politiques réelles. Récupération, d'accord, mais sans doute dotée d'un certain impact. (H.M.)

LA VEUVE LUBRIQUE de **José Benazéraf** (France - 1975), avec Pierre Candra, Isabelle Corey et Sylvia Bourdon (30/4). José fut un pionnier, d'accord. Aujourd'hui, rejoint par la cohorte laborieuse des débitants de fesse, il disparaît dans la masse. Désormais, il faudra écrire, comme pour tous les autres : steak-frites-porno

LA VITA IN GIOCO de **Gianfranco Mingozzi** (Italie - 1973) (9/4) Voir critique et entretien dans ce numéro

VIVRE A BONNEUIL de **Guy Seligmann** (France - 1974) (30/4). Voir critique dans ce numéro.

LES VOITURES QUI ONT MANGE PARIS (THE CARS THAT ATE PARIS) de **Peter Weir** (Australie - 1974), avec Terry Camilleri, John Meillon, Melissa Jaffrer, Kevin Miles, Max Gillies, Peter Armstrong (23/4). Cet astucieux titre se réfère à une bourgade australienne où les habitants prennent au piège les automobilistes en organisant des accidents de la route et en faisant subir aux rescapés une inquiétante chirurgie. A son tour, un automobiliste de passage est retenu prisonnier par ces Parisiens à peine plus « anormaux » que ceux d'ici. L'idée n'est pas mauvaise, mais mal exploitée : on rêve à ce que le Steven Spielberg de DUEL aurait pu faire d'un tel sujet. (M.M.)

VOUS NE L'EMPORTEREZ PAS AU PARADIS de **François Dupont-Midy** (France - 1975), avec Pierre Mondy, Charles Denner, Marion Game, Romain Bouteille, Bernard Le Coq, Micheline Luccioni (14/5). Les cinéastes français ne sont guère doués pour l'humour noir et le comique macabre. L'odyssée de ce cadavre encombrant que quelques amis trimballent vers la Suisse en est une nouvelle preuve.

WINCHESTER, KUNG-FU ET KARATE de **Yeo Banjee** (Hong-Kong-Italie - 1974), avec Pai Pian et William Boyer (234/). Soja-karaté.

YANG SZE, LA TERREUR DE BRUCE LEE de **Choï-Tak** (Hong-Kong - 1974), avec Yang Sze Wein Min (30/4). Soja-karaté.

**Notes de Claude Beylie, Claire Clouzot, Gérard Lenne, Marcel Martin, Henry Moret, Max Tessier.**


une mine d'informations :

— des « filmo » complètes ;
— des génériques détaillés ;
— chaque photo légendée.

Après Jess Franco, Charlotte Rampling, Jacqueline Bisset, Alice Arno...

ex Stars SYSTEM

N° 2 présente

- J.-F. DAVY : Interview non-stop.
- LE NU DANS LE WESTERN.
- CH. RAMPLING - A. CELENTANO.
- MALISA LONGO : « Filmo illustrée ».
- MORAVIA : « Io e lui »
- DOMINIQUE SANDA

Stars System veut prouver qu'un vrai magazine sérieux de l'érotisme au cinéma est possible.

en vente partout

# LES PETITES MARGUERITES

Rappelons la signification des appréciations : * un peu, ** beaucoup, *** passionnément, **** à la folie, O pas du tout.

| Titre | Claude Beylie | Guy Braucourt | Alain Lacombe | Gérard Lenne | Marcel Martin | Henry Moret | Max Tessier | N° critique |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Alice n'est plus ici (Scorsese) | *** | * | ** | ** | * | | *** | 38 |
| Alonzanfan (Taviani) | * | *** | *** | * | **** | *** | | 38 |
| La balade sauvage (Malick) | | | | *** | ** | | | 38 |
| Ce cher Victor (Davis) | O | * | * | ** | * | ** | | 38 |
| Le cheval de fer (Glenn) | | ** | * | | | | | 37 |
| Claudine (Berry) | | * | | | * | ** | | 38 |
| Doctor Jekyll and Sister Hyde (Baker) | * | * | ** | *** | | | | 38 |
| La Faille (Fleischmann) | | * | | | | * | | 38 |
| Le Harem (Ferreri) | * | *** | | ** | ** | | * | 38 |
| L'Ibis rouge (Mocky) | ** | O | ** | | * | | | 38 |
| Ils ont combattu pour la patrie (Bondartchouk) | | | * | | ** | | * | 38 |
| India Song (Duras) | O | *** | *** | *** | *** | | | 35 |
| Le jardin de tante Isabelle (Casals) | | * | | | * | * | * | 37 |
| Le jardin qui bascule (Gilles) | | O | | O | * | ** | * | 37 |
| Les jours gris (Azimi) | ** | | | *** | * | | | 37 |
| Kafr Kassem (Alahouie) | | *** | ** | | *** | | | 34 |
| Lenny (Fosse) | *** | ** | ** | * | ** | | ** | 38 |
| La marche sur Rome (Risi) | | ** | * | | ** | | ** | 38 |
| Les ordres (Brault) | * | ** | ** | ** | *** | | *** | 38 |
| La submersion du Japon (Moritani) | | * | * | | | * | * | 38 |
| Terreur dans le Shanghai-express (Martin) | | | O | ** | | * | | 38 |
| Tommy (Russell) | ** | ** | * | *** | O | * | *** | 38 |
| La Traque (Leroy) | | | * | | ** | ** | | 37 |
| Travail occasionnel d'une esclave (Kluge) | O | ** | * | | ** | | * | 38 |
| Un divorce heureux (Carlsen) | | ** | * | | * | ** | ** | 37 |
| Une Anglaise romantique (Losey) | | * | ** | ** | * | | ** | 38 |
| Villa Les Dunes (Hartmann) | | ** | | | ** | | | 36 |
| Vivre à Bonneuil (Seligman) | | | * | | | ** | | 37 |

## NOUVELLES

— **Des films militants sur les problèmes des travailleurs immigrés** seront présentés le 22 juin dans le cadre du premier festival de théâtre populaire des travailleurs immigrés en France à Suresnes. Les débats qui les suivront devraient permettre d'apprécier concrètement l'impact de ces films sur les premiers concernés. Ce festival est organisé par la maison des travailleurs immigrés, 20, rue du Centenaire, 92800 Puteaux. Tél. : 506-08-94.

— **Trois groupes vidéo** (« Vidéo Out », « Vidéo 00 » et « Les cent fleurs ») ont constitué le collectif de diffusion « Mon œil » dont l'adresse est 20, rue d'Alembert, 75014 Paris. Tél. : 331-69-00 (entre 10 et 13 h). Ces trois groupes totalisent aujourd'hui quelque 60 vidéogrammes. Ils conservent leur autonomie d'organisation et d'orientation mais ils ont décidé (très intelligemment) de réunir leurs forces pour améliorer leur diffusion. On peut soit louer les vidéogrammes seuls soit louer au surplus les services d'un projectionniste accompagné de son matériel. En outre, « Mon œil » organise chaque vendredi à partir de 20 heures des projections de ses dernières acquisitions à « L'Epicerie », 20 bis, rue Hyppolite Mainderon, 75014 Paris. Métro Alésia. Entrée gratuite.

— **Le groupe « Cinéma Rouge »** (que Daniel Serceau avait interviewé dans notre n° 34) a décidé de confier à ISKRA la diffusion de la plupart des films de son imposant catalogue. Adresse d'ISKRA : 74, rue Albert, 75013 Paris. Tél. : 583-94-63.

— **Le groupe APIC** (spécialisé dans le Super 8) a décidé de fusionner au niveau de la diffusion avec le groupe « Cinéma Libre » dont l'adresse est : C/O Coopast, 22, rue du Faubourg-du-Temple, 75011 Paris. Tél. : 355-66-88.

## LECTURES

— L'excellente revue « **ACTION POETIQUE** » a publié dans son dernier numéro (59) un remarquable dossier sur le « Proletkult » et la littérature prolétarienne dans la Russie des années 1905-1934. Tous ceux qui s'intéressent au cinéma militant liront avec profit les articles, interviews et traductions de multiples manifestes qui ont été réunis dans ce travail fondamental. Le dossier s'étend sur quelque 250 pages. Prix 24 F. Adresse : Action Poétique, 19, rue Emile-Dubois, 75014 Paris. On regrette seulement que ce dossier ne comporte aucune allusion à la révolution culturelle chinoise à laquelle on ne peut pas pourtant ne pas penser au détour de nombreuses pages...

— La revue occitane « **CINOC** » vient de publier son numéro 3. Au sommaire : L'Ecole de Vaugirard, Apprendre de Sanjines, « Mes petites amoureuses ou l'étranger de Narbonne », des compte rendus de tournage, etc. Adresse : Daniel Bégard, bâtiment D, Le Parc des Roses, avenue Saint - Lazare, 34000 Montpellier. Cinq francs.

— « **SKLERIJEN** », bulletin ronéotypé breton en français d'une trentaine de pages publie dans son n° 2 (février 1975) une déclaration - bilan - programme du groupe « Celluloïd » (boite postale 702, Brest 29207 Cedex) dans laquelle on trouve nombre de réflexions intéressantes sur le cinéma militant.

— Les « **CAHIERS DU CINEMA** » publient dans leur n° 256 un dossier sur « les problèmes théoriques du cinéma militant » par Serge Daney, Serge Toubiana, Jean-René Huleu, Thérèse Giraud et Pascal Bonitzer. On y trouve notamment un démontage du film « MAI 68 » de Gudie Lawaetz dont les composantes réactionnaires et la fausse objectivité sont bien mises en évidence.

— La « **REVUE DU CINEMA** » a publié dans son n° 293 (février 1975) un intéressant dossier sur « Cinéma et minorités ethniques » réalisé par André Cornand, Robert Grelier, Philippe Durand, Philippe Haudiquet, Jacqueline Lajeunesse et Alain Beaufils. Un document de référence.

— « **L'ENCRIER** », « mensuel estudiantin (et ronéotypé) d'expression révolutionnaire » que dirigent deux lycéens égyptiens de Paris, Mogniss et Samir Hamed Abdallah publie souvent des critiques de films révolutionnaires, parmi d'autres articles. Adresse : 21, avenue des Vignes, 92210 Saint-Cloud.

— « **LE MONDE** » du 18-19 mai a publié sous la signature de Martin Even une longue et intéressante interview du groupe « Unicité ». Antérieurement avaient été publiés des entretiens avec Jean-Luc Godard sur le groupe « Sonimage » de Grenoble (le 8 mai) et avec « Vidéogazette » (expérience de télédistribution à Villeneuve-Echirolles), les 27-28 avril et 4-5 mai.

— On trouve de nombreuses informations sur la vidéo dans la revue « **VIDEO-INFO** » qui en est à son numéro 10. Adresse : 68, rue Crozatier, 75012 Paris. Tél. : 343-25-36. Prix : 6 F.

— La « **FEUILLE-FOUDRE** », « journal pour l'intervention marxiste-léniniste dans le domaine de la culture » a publié son numéro 2. Au sommaire des critiques des principaux films politiques sortis en France ces derniers mois. Adresse: boite postale 16, 94200 Ivry.

— « **TELECINE** » a publié dans son numéro de mars un dossier sur le cinéma militant avec des articles sur Vincennes, Serge Le Péron, et Unicité, par Robert Allezaud et Jean Roy.

## CATALOGUES

— **Le groupe « Unicité »** (P.C. F.), 50, rue Edouard-Vaillant, 93 - Bagnolet. Tél. : 858-82-00, a publié récemment le catalogue des films qu'il a actuellement en distribution. Il se divise en trois rubriques: 1) Les longs métrages de fiction sur les révolutions étrangères ; 2) La France d'aujourd'hui; 3) Solidarité. Dans la seconde rubrique, on trouve : « Aux urnes citoyens » d'Edouard Bobrowski (1972, 115 minutes), « La CGT en mai-juin 1968 » de Paul Seban (1969, 80 minutes), « 53 minutes d'avance » d'Edouard Bobrowski (1974, 40 minutes), « Les communistes dans la lutte » de Jacques Bidou (1969, 40 minutes), « La démocratie syndicale » de Miroslav Sebestik (1971, 45 minutes), « L'homme sportif » de Miroslav Sebestik (42 minutes), « Les immigrés en France » de Robert Bozzi (1970, 48 minutes), « Lip, réalité de la lutte » d'Alain Dhouailly (1973, 32 minutes), « Nous sommes communistes » de Noël Burch et Jean-André Fieschi (1974, 22 minutes), « Des lycéens » de Jean-Michel Marchais (1974, 26 minutes), « Les paysans » de Robert Bozzi (1972, 32 minutes), « Pourquoi la grève » de Paul Seban (1970, 45 minutes), « Vivre mieux, changer la vie » de Jean-Patrick Lebel (1972, 32 minutes). Les titres résument le contenu de ces films.

— **L'Agence française d'images** (26, rue de l'Etoile, 75017 Paris. Tél. : 380-37-08) possède à son

catalogue des dizaines de films inégaux en qualité et en valeur politique mais souvent dignes d'intérêt et parfois très progressistes consacrés à des pays où des problèmes de différentes parties du monde.

## VIDÉOGRAMMES

### — L'IRRESISTILBLE ASCENSION DE JEAN ROYER PRESIDENT.

**Réalisation : Vidéo 00. 1974. 35 minutes. Diffusion : Mon œil. 20, rue d'Alembert, 75014 Paris. Tél. : 331-69-00.**

On se souvient de la prestation de l'ineffable Jean Royer lors des élections présidentielles de 1974 : les réalisateurs de ce vidéogramme se sont attachés à restituer simultanément l'aspect inquiétant et l'aspect farfelu de ce chevalier à la triste figure qui sous la bannière de l'ordre moral aurait voulu rassembler les classes moyennes menacées par le grand capital. « L'irrésistible ascension de Jean Royer Président » se compose de séquences kinescopées à la télévision et d'entretiens avec des partisans de ce monsieur lors de ses meetings. On remarque notamment dans cette bande amusée et amusante la maîtrise de l'intervieweuse qui pose ses questions avec beaucoup d'habileté. On regrette seulement que cette bande ne comprenne pas la scène au cours de laquelle une jeune contestataire avait effectuée, toute poitrine dehors, une danse lubrique sous les yeux pudiques du candidat-président : ce qui était sans doute la meilleure façon de lui répondre...

### — ANGELA DUVAL

**Réalisation : Vidéo 00. 1972. 20 minutes. Diffusion : Mon œil, 20, rue d'Alembert, 75014 Paris. Tél. : 331-69-00**

Une paysanne bretonne qui est aussi poétesse à ses heures expose avec beaucoup de conviction et une grande présence les problèmes de sa condition et esquisse des prises de position politique. L'intérêt de ce vidéogramme fondé sur le cinéma direct repose sur la vigueur de l'expression de cette vieille dame qui répond au nom d'Angela Duval : « une belle capture » comme dirait le Québécois Pierre Perrault.

### — FLAMANVILLE-EDERVEN

**Réalisation : « Vidéo Out » et « Les cent fleurs ». 1975. 30 minutes. Diffusion: Mon œil. 20, rue dd'Alembert, 75014 Paris. Tél. : 331-69-00.**

### — DAMPIERRE

**Réalisation : Groupe vidéo de Vincennes sous la direction de Jean-Paul Fargier. 1975. 35 minutes. Diffusion : Mon œil. 20, rue d'Alembert, 75014 Paris. Tél. : 331-69-00.**

### — EDERVEN :

**Réalisation : une équipe pédagogique de l'I.D.A. (Institut Audio-Visuel) de Paris. 1975. 64 minutes. Diffusion : Mon œil, 20, rue d'Alembert, 75014 Paris. Tél. : 331-69-00.**

Les atomes nous veulent-ils du bien ? Les atomes nous veulent-ils du mal ? La télévision française a consacré les 20 et 21 mai 1975 un double dossier à cette question. Que l'on soit ou non partisan de l'équipement de la France (et du monde) en centrales nucléaires, il reste de toute façon que ce nouveau mode de production de l'électricité soulève des problèmes et suscite des inquiétudes dans une grande partie de la population qui a été jusqu'ici sous-informée par le gouvernement. C'est l'une des raisons qui fondent l'intérêt des trois vidéogrammes qui ont été réalisés par les groupes ci-dessus mentionnés.

**Le premier**, comme son titre l'indique, est un reportage effectué d'une part à Flamanville, près de l'usine de traitement des déchets de La Hague (Cotentin), d'autre part à Ederven, dans le Morbihan, deux villages où des centrales nucléaires sont en train d'être construites. Les auteurs ont interviewé des gens des lieux et filmé une fête organisé par le C.R.I.N. (Comité pour la recherche et l'information sur le nucléaire) à Pâques à Ederven. On apprend par exemple qu'à Flamanville le conseil municipal a dû donner son accord à l'E.D.F. en 48 heures. Un agriculteur explique que l'on incite les gens à consommer trop d'électricité. Un pêcheur raconte comment il organise avec ses collègues des autres bateaux grâce à des postes à ondes courtes des débats sur le nucléaire... et aussi comment il lui arrive de ramener dans ses filets des fûts de déchets radioactifs !

**Le second** a pour titre complet : « Comment l'E.D.F. implante une centrale : l'exemple de Dampierre ». Il a été réalisé dans le cadre de leurs cours par des étudiants de l'Université de Vincennes qui sont allés enquêter à Dampierre-en-Burly (entre Saint-Laurent-les-Eaux et Chinon), un village de cinq cents habitants dont le maire expose avec aplomb mais sans arguments pourquoi il est tout à fait favorable à l'implantation de la centrale et comment il a pris la décision sans réunir le conseil municipal (il est intéressé par la patente versée par l'E.D.F.). Ensuite un paysan explique pourquoi et comment il a résisté à l'expropriation par l'E.D.F. avant d'être malgré tout expulsé de sa ferme qui a été rasée.

Cette bande qui présente l'avantage d'être très montée et très vivante et de ne pas reposer seulement sur des interviews s'achève par la manifestation anti-nucléaire du 26 avril 1975 à Paris.

**Le troisième** est vraisemblablement trop long (une heure) mais il a le mérite de présenter en détail les réactions de ceux des habitants du village d'Ederven qui sont le plus actifs contre l'implantation d'une centrale nucléaire. Leur slogan : « Soyez actifs aujourd'hui si vous ne voulez pas être radio-actifs demain »... Il semble que ce vidéogramme résume l'essentiel des arguments des anti-nucléaires. Chacun de ces trois films constitue dans son genre une bonne introduction à la controverse qui prend une si grande ampleur actuellement.

### — LA MARCHE DU RETOUR DES FEMMES A CHYPRE

**Réalisation : Vidéo Out. 1975. 40 minutes. Diffusion : Mon œil. 20, rue d'Alembert. 75014 Paris. Tél. : 331-69-00.**

Ce vidéogramme rend compte de la manifestation internationale organisée par les femmes chypriotes grecques qui, le 20 avril 1975, avaient invité des délégations de femmes de tous les pays pour réclamer de la part des autorités turques qui occupent une partie de l'île, l'application du droit au retour des Grecs dans leurs maisons (désormais situées dans la partie turque), conformément à une décision de l'O.N.U. qui est restée lettre morte. Paul et Carole Roussopoulos ont enregistré cette manifestation en la situant dans son contexte social et humain. Ils montrent par exemple des hangars transformés en abris de fortune, etc. Ils sont allés aussi du côté turc interviewer la femme du leader chypriote turc, Madame Denktash, hautaine et intransigeante, puis ils donnent la parole à des Chypriotes grecs et turcs. Un document d'information très utile.

## FILMS

### — HO CHI MINH

**Réalisation : Mireille Bouillé, Jean-Pierre Prévost et Paul Seban. 45 minutes. 16 mm. Noir et blanc. Diffusion : ISKRA, 74, rue Albert, 75013 Paris. Tél. : 583-94-63.**

J'ai omis de mentionner ce film dans mon « Guide des films anti-impérialistes » et je le regrette vivement car c'est un document tout à fait remarquable que l'on ne regarde pas sans émotion maintenant que le programme de l'oncle Ho est com-

plètement réalisé et que tous les envahisseurs ont été chassés avec pertes et fracas du Viêtnam enfin réunifié. Conçu essentiellement comme un film de présentation d'Ho Chi Minh, ce moyen métrage ne se veut pas un cours politique sur une stratégie avec graphiques et cartons, mais apparait simplement comme un témoignage sur un homme qui fut assurément l'un des plus grands de notre temps. Les auteurs sont pleinement parvenus à communiquer leur sympathie pour ce petit homme qui fut ouvrier en France et balayeur à Londres et qui assista à la fondation du parti communiste français en 1920, avant de connaitre les prisons de la Chine de Tchang Kai-chek et d'entreprendre la guerre de libération la plus longue depuis la seconde guerre mondiale et sans doute aussi la plus exemplaire. Oui, c'est avec émotion que l'on entend l'oncle répéter à maintes reprises dans le film et à différentes étapes de sa vie : « Quelles que soient les difficultés, le Viêtnam sera certainement réunifié un jour. Cela ne fait pas de doute »...

### — CHILI

**Réalisation : Paul Bourron et Pierre Camus. 1974. 15 minutes. Noir et blanc. Diffusion : ISKRA 74, rue Albert, 75013 Paris. Tél. : 583-94-63.**

Ce court métrage (également non mentionné dans mon Guide) présente la particularité d'avoir été réalisé à partir de cent photos réunies par l'agence Gamma au Chili et d'être dépourvu de texte. Un montage intelligemment mené entraine le spectateur à une réflexion sur le putsch qui a renversé Salvador Allende. Un document à la fois politique et sensible.

### — LES LIGNARDS

**Réalisation : Paul Bourron et Pierre Camus. 1974. 15 minutes. 16 mm. Couleur. Diffusion : ISKRA, 74, rue Albert, 75013 Paris. Tél. : 583-94-63.**

« Les lignards » est un reportage réalisé sur les travailleurs des P.T.T. qui posent des lignes de téléphone dans les égouts. Paul Bourron et Pierre Camus l'ont tourné à partir d'un montage audio-visuel qui avait été agencé par les lignards eux-mêmes. Un documentaire bien fait qui informe sur le travail souvent difficile, rebutant et dangereux de ces techniciens.

### LE JOINT FRANÇAIS

**Réalisation : Cinéma Rouge. 32 minutes. Noir et blanc. 16 mm. Diffusion : ISKRA, 74, rue Albert, 75013 Paris. Tél. : 583-94-63**

Ce court métrage en 16 mm traite le même sujet que le film sur le Joint Français qui a été réalisé par le groupe Torr e benn mais en Super 8 (voir « Ecran » n° 22). A certains égards, il peut sembler plus clair : la grève qui s'est déroulée en avril 1972 dans cette usine située près de Saint-Brieuc, en Bretagne, est bien expliquée, ainsi que les raisons qui ont poussé la majorité des ouvriers à voter la reprise du travail a des conditions peu intéressantes. Par contre on n'y trouve la fameuse séquence de la séquestration des patrons qui constitue le clou du film en Super 8. Par ailleurs la ligne est ici trotskyste.

### — TERRA CORSA

**Réalisation : Philippe Cassard, 1973. 20 minutes. Couleur. 16 mm. Diffusion : Philippe Cassard, 49, quai Louis-Blériot, 78530 Buc. Tél. : 956-50-36.**

Ce court métrage a été tourné en 1973, en trois semaines avec un budget de 14.000 NF par un non-Corse Philippe Cassard (qui a réalisé aussi un film sur la Bretagne : « Ti Pri », c'est-à-dire « La maison de boue ». Le commentaire est de Jean Leandri, Jacques Gregori et André Nicolai. Le fil conducteur est un étudiant qui s'en revient au pays suivre les cours de l'université d'été de Corte et qui écoute les différentes conférences qui y sont données sur l'histoire de la Corse. Achetée aux Génois par Louis XV, l'île de Beauté a été maltraitée par tous les régimes qui lui ont succédé Pourtant en 1729, 45 ans avant la Déclaration d'Indépendance des Etats-Unis et 60 ans avant la Déclaration des Droits de l'Homme, la Corse s'était donné une constitution fondée sur le suffrage universel, la séparation des pouvoirs et la démocratie parlementaire. En 1762, Rousseau avait écrit dans « Le Contrat Social » : « Il y a en Europe un pays capable de législation. C'est la Corse. J'ai le pressentiment qu'un jour cette île étonnera l'Europe ». Hélas c'est surtout par Buonaparte que se réalisa cette prédiction... En 1768 la France entreprit de conquérir l'île dont l'armée fut vaincue le 8 mai 1979 à Ponte-Novu. L'auteur décrit la situation de la Corse aujourd'hui. Son film est encore modeste et manque de certaines informations élémentaires (sur le nombre des Corses, sur les partis autonomistes, etc.), il semble aussi verser parfois dans le romantisme d'une revendication indépendantiste mais il a le mérite d'attirer l'attention sur une région gravement et délibérément sous-développée par le capitalisme français. On trouvera dans la « Revue française d'études politiques méditerranéennes », n° 2, le texte intégral du commentaire. (32, rue de l'Echiquier, 75010 Paris. Tél. : 523-31-26.)

**Guy HENNEBELLE**

## Fredric MARCH

Il fut une des figures les plus marquantes de la scène et de l'écran américains. Le seul par exemple à avoir obtenu à la fois deux oscars (pour « DR JEKYLL ET MR HYDE (1932) et LES PLUS BELLES ANNEES DE NOTRE VIE (1946)) et l'Award des critiques de théâtre new yorkais (pour son rôle dans TONY en 1946). Partageant ses quarante et un ans de carrière entre Hollywood et Broadway, il tourna 74 films, le premier, THE DUMMY en 1929. Né Frederic McIntyre Bickel, dans le Wisconsin, en 1897, il adopta un pseudonyme parce qu'un acteur allemand connu à l'époque s'appelait Bickel ; March était le nom de jeune fille de sa mère. Après ses études et la première guerre mondiale qu'il fit dans l'artillerie, il travaille dans une banque puis envisage une carrière théâtrale pendant une convalescence. Il obtient un petit rôle dans un film muet en 1921, PAYING THE PIPER. Tentative sans suite qui l'amène à être modèle pour peintres. Il rêve toujours de show-business, décroche un rôle au théâtre dans une pièce sur Debureau. Pendant la carrière de cette

œuvre, il est successivement assistant du metteur en scène, doublure de la vedette, enfin second rôle. Il est bien parti et joue pièce sur pièce en tournée. Marié une première fois en 1923 puis divorcé, il rencontre en 1926 l'actrice Florence Eldridge qu'il épouse. Puis c'est la consécration à Broadway dans des drames d'Eugène O'Neil et Thorton Wilder, entre autres. Enfin, Hollywood, où il tiendra tous les emplois possibles, débutant jeune premier pour se retrouver président des U.S.A. dans SEPT JOURS EN MAI, l'un de ses derniers films. Fredric March était un acteur de très grand talent, dont certaines compositions demeurent inoubliables, même s'il avait parfois tendance à « en faire » un peu trop, conséquence de son importante carière théâtrale. Sa probité l'empêcha toujours d'être une idole du star-système car jamais il ne rechercha systématiquement les faveurs du public, jouant souvent des personnages antipathiques ou figés dans le conformisme. Ses rôles mémorables demeurent ceux qui lui valurent l'oscar et cités plus haut mais aussi LE SIGNE DE LA CROIX, SERENADE A TROIS, ANNA KARENINE, ANTHONY ADVERSE, UNE ETOILE EST NEE (version 1937), MA FEMME EST UNE SORCIERE, MORT D'UN COMMIS-VOYAGEUR, LA TOUR DES AMBITIEUX, LA MAISON DES OTAGES, PROCES DE SINGE. On peut encore mentionner : SI J'AVAIS UN MILLION (version 1932), LES MISERABLES, MARY STUART, LES AVENTURES DE MARK TWAIN, LA JOYEUSE SUICIDEE, LE DROIT DE TUER, CHRISTOPHE COLOMB, LES PONTS DE TOKO-RI, L'HOMME AU COMPLET GRIS, AU MILIEU DE LA NUIT, HOMBRE, etc. Son dernier film est ICEMAN COMETH, de John Frankenheimer.

Fredric March est mort d'un cancer, à Los Angeles le 5 avril.

Henry MORET

## Richard CONTE

Les fans de cinéma hollywoodien l'aimaient bien mais le grand public le connaissait peu. Car il n'eut que rarement droit à la tête d'affiche, se contentant généralement de rôles de second plan souvent stéréotypés mais qu'il tenait avec une souveraine assurance. Personnages de « vilains » en majorité, auxquels son physique de séducteur un peu louche le destinait. Son élégance un peu voyante, son asurance de hâbleur, ses chaussures luisantes et son épingle de cravate, c'étaient ses rôles et c'était lui, fils d'un coiffeur

italien de Jersey City qui jouait les durs, déjà, avec les voyous des docks. Mais la mafia, il ne la connaîtrait vraiment que sur la scène et l'écran car il se mit à suivre des cours d'art dramatique et débuta rapidement à Broadway où il resta cinq ans avant que la Fox lui signe un contrat de sept ans. Il apparait pour la première fois sur l'écran en 1943 dans GUADALCANAL DIARY, le premier de 75 films dont une vingtaine tournés en Italie, France, Espagne et Yougoslavie. Citons : PRISONNIERS DE SATAN, APPELEZ NORD 777, LA MAISON DES ETRANGERS, LES BAS-FONDS DE FRISCO, LE COMMANDO DE LA MORT, UNE FEMME EN ENFER, PLEINE DE VIE, BARRAGE CONTRE LE PACIFIQUE, CEUX DE CORDURA, L'INCONNU DE LAS VEGAS, BENGAZI, TONY ROME, LA FEMME EN CIMENT, LA PLUS GRANDE HISTOIRE JAMAIS CONTEE, LES FRERES RICO, LE PARRAIN, etc.

Richard Conte est mort le 15 avril d'une crise cardiaque, âgé de 65 ans.

H.M.

## D'AUTRES...

**Jacques NATANSON**, né à Asnières en 1901, était plus connu comme auteur dramatique (« Le greluchon délicat » fit les beaux soirs du boulevard pendant l'entre-deux-guerres, et fut même porté à l'écran en 1934 par Jean Choux, avec Paul Bernard), romancier et nouvelliste (« Les Nuits de Matignon », Prix Courteline, « Manigances », etc.), que comme scénariste et dialoguiste de films. Même à ce poste, il n'aurait pas mérité de notre part un bien grand intérêt (MADEMOISELLE DOCTEUR, LA DAME AUX CAMELIAS 1952, DORTOIR DES GRANDES, LA RAGE AU CORPS), s'il n'avait été un collaborateur fidèle, efficace et talentueux de Max Ophuls pour quatre films parmi ses meilleurs : DE MAYERLING A SARAJEVO, LA RONDE, LE PLAISIR et LOLA MONTES. Retiré dans son manoir du Bugue, en Dordogne, depuis une quinzaine d'années, il ne voulait plus en sortir, ayant une peur panique de l'automobile ! Il s'y est éteint sans bruit. Ne pas le confondre avec son presque homonyme Jean-Jacques Natanson, réalisateur de films (LA FUSEE, LE CLOWN BUX) mort peu avant la guerre (19-5).

Claude BEYLIE.

**Muriel HUTCHISON**, 60 ans, actrice de théâtre américaine entre 1930 et 1953. Quelques apparitions à l'écran, notamment dans ONE THIRD OF A NATION, THE WOMEN et ANOTHER THIN MAN (24-3).

**T-Bone WALKER**, 64 ans, l'un des plus grands compositeurs et chanteurs de blues, apparait dans un moyen métrage T.V. de 1968, AMERICAN FOLK BLUES FESTIVAL et dans le très long métrage de Louis et Claudine Ponassié, L'AVENTURE DU JAZZ (1972) (16-3).

**Paul VERHOVEN**, 74 ans, metteur en scène allemand de théâtre et de cinéma. Quelques films sans importance dont, vus en France TROUBLANTE VENISE et LE BEAU DANUBE BLEU (22-3).

**Mary URE**, 42 ans, actrice britannique de théâtre et de cinéma, épouse de l'acteur Robert Shaw, vue dans une quinzaine de films dont LES QUATRE PLUMES BLANCHES (version 1955), ALERTE EN EXTREME-ORIENT, AMANTS ET FILS, LES CORPS SAUVAGES, QUAND LES AIGLES ATTAQUENT, CUSTER HOMME DE L'OUEST (3-4).

**Gertrude NIELSEN**, 62 ans, chanteuse à Broadway dans les années trente et quarante, parut dans quelques comédies musicales à l'écran : START CHEERING, ROOKIES ON PARADE, HE'S MY GUY, BABE RUTH STORY (28-3).

**Sir Arthur BLISS**, 83 ans, compositeur britannique, était l'auteur de nombreuses partitions de films dont LA VIE FUTURE et L'OPERA DES GUEUX (28-3).

**Inez COURTNEY**, 67 ans, actrice à Broadway, venue à Hollywood en 1930 où elle tourna dans des rôles secondaires : HURRICANE, RENDEZ-VOUS, CHANGEONS DE SEXE, JALOUSIE, SUZY, HIT PARADE et une trentaine d'autres (5-4).

**Carl WERY**, 77 ans, acteur allemand de théâtre et de cinéma. Soixante films dont HEIDI, ANGELIKA, HEIDI AND PETER, BALLERINA, etc. (14-3).

**Marjorie MAIN**, 85 ans, très célèbre aux U.S.A. pour son rôle de Mac Kettle dans une série de six films Universal. Autres films entre 1938 et 1957 : LE CIEL PEUT ATTENDRE, HARVEY GIRLS, LAME DE FOND, L'ŒUF ET MOI, CHANGEONS DE SEXE, LE VANTARD, LA BELLE DE NEW YORK, ROSE-MARIE, LAISSE - MOI T'AIMER, LA LOI DU : EIGNEUR et bien d'autres (10-4).

**Josephine BAKER**, 68 ans, dont il n'est pas le lieu de rappeler l'importance en tant que vedette de la scène n'aura apporté qu'une mince contribution au cinéma. Six apparitions à l'écran, sauf erreur : un court métrage, LA FOLIE DU JOUR (1926), deux films muets, LA REVUE DES REVUES et LA SIRENE DES TROPIQUES (1927) et trois parlants : ZOU-ZOU (1934), PRINCESSE TAM-TAM (1935) et FAUSSE ALERTE (1939), le tout très médiocre (12-4).

**Larry PARKS**, 60 ans, acteur américain dans une cinquantaine de films dont de nombreux de série B : LES INDOMPTES, LE MANOIR DE LA HAINE, LE CHEVALIER BELLE EPEE, 22 LONG RIFLE, etc., dans les années quarante. Plus importants L'ETOILE DES ETOILES, FREUD et surtout LE ROMAN D'AL JOLSON d'Alfred E.-Green (1946) pour lequel il faillit décrocher l'oscar d'interprétation, lequel échut finalement à Fredric March, curieusement décédé le même jour que lui. Larry Parks fut l'un des persécutés du maccarthysme : il était membre du parti communiste et sa carrière en souffrit beaucoup (14-4).

**Mary PHILIPS**, 74 ans, actrice américaine (d'origine anglaise) de théâtre et de cinéma. Peu de films : L'INCONNUE DU PALACE, MANNEQUIN, PECHE MORTEL, LA BLONDE INCENDIAIRE, LE DEMON DU LOGIS, PRINCE VAILLANT et une dizaine d'autres. Surtout connue pour avoir été la deuxième épouse (de 1928 à 1938) de Humphrey Bogart (22-4).

**Nicholas SOUSSANIN**, 86 ans, acteur russe émigré aux U.S.A. à la révolution d'octobre. Une vingtaine de films tournés à Hollywood entre 1923 et 1939 : LE CYGNE, SOLEIL DE MINUIT, HOTEL IMPERIAL (version 1927), LE LYS JAUNE, ADORATION, CODE CRIMINEL, SOUS DEUX DRAPEAUX, etc (27-4).

**William HARTNELL**, 67 ans, acteur britannique de composition. Très nombreux films, souvent de second ordre, depuis 1935 : L'HEROIQUE PARADE, LE PORT DE LA TENTATION, HUIT HEURES DE SURSIS, COCKPIT, LE GANG DES TUEURS, L'HOMME EN NOIR, CE SACRE Z'HEROS, TRAIN D'ENFER, LA SOURIS QUI RUGISSAIT, etc. (24-4).

**Moe HOWARD**, 78 ans, était le dernier survivant de la fameuse équipe des Trois Stooges qui tourna près de deux cents courts métrages burlesques (et bien vulgaires !) entre 1930 et 1960 et dont une petite partie seulement fut visible en France (4-5).

**Philip DORN**, 75 ans, acteur U.S. d'origine hollandaise. Une trentaine de films entre 1939 et 1956 dont PRISONNIER DU PASSE, TENDRESSE, JE VOUS AI TOUJOURS AIME, CHASSE AUX ESPIONS, LA FRONTIERE DU DIAMANT, LE TRESOR DE TARZAN, etc. (9-5).

H.M.

# L'ECUME DES JOURS

NOUVELLES BREVES

## LIBERTÉ D'EXPRESSION

**Dans un communiqué** à la presse, le réalisateur Christian Paureilhe signale que son film ALLEGORIE a été proposé pour l'interdiction totale par la Commission de Contrôle à cause d'une scène réputée « pornographique ». Le Ministre n'a pas entériné cette interdiction (sauf aux mineurs) mais le réalisateur n'a pas encore pu recevoir l'avance sur recettes sur film terminé qui lui a été accordée en octobre dernier et la sortie du film prévue en avril, a été jusqu'ici retardée. Christian Paureilhe dénonce l'étouffement économique qui résulte de la censure.

**Une pétition**, qui a recueilli de nombreuses signatures, a été lancée pour protester contre l'interdiction faite par la T.V. allemande et autrichienne, ainsi que par l'éditeur allemand et les héritiers de Schoenberg, à Jean-Marie Straub et Danièle Huillet de laisser au générique de leur MOISE ET AARON la dédicace à Holger Meins, membre du groupe Baader-Meinhof, qui fut leur ami et qui est mort en prison au cours d'une grève de la faim. La direction du festival de Cannes a d'abord conteste également la présence de cette dédicace mais le film a finalement été projeté dans sa copie intégrale.

**Un communiqué** des cinéastes chiliens présents à la Quinzaine des Réalisateurs de Cannes rappelle les méthodes de répression sanguinaires utilisées par le régime Pinochet contre les gens de cinéma et autres représentants de la culture. Carmen Bueno (scripte), Jorge Muller (cameraman), Marcelo Romo (acteur), Sara Astica (actrice), Maximo Gedda (réalisateur de T.V.) sont actuellement emprisonnés et l'on craint pour leur vie. Mais le cinéma de la Resistance est vivant, proclame le communiqué : plus de 30 réalisateurs et techniciens travaillent activement à l'étranger à faire des films sur la lutte du peuple chilien.

**Un communiqué** du Mouvement de Libération de l'Iran annonce que le cinéaste iranien Sohrab Shahib Saless (UN SIMPLE EVENEMENT, NATURE MORTE) a été informé par le ministre de la Culture de Téhéran que son dernier film, COMMEMORATION (MOSSIBAT) serait saisi sous le prétexte qu'il traite un thème religieux alors que le Shah a ordonné de « s'opposer violemment à la diffusion et au développement des films religieux ». Le film traite des commémorations religieuses des martyrs de l'Islam « dont les sacrifices sont douloureusement ressentis par le peuple », précise le communiqué, le peuple iranien étant musulman à 95 %.

## MANIFESTATIONS

A La Rochelle, semaine de cinéma différent du 18 au 23 juin, ouvert à tous les cinéastes et aux films de tous formats ; des journées seront consacrées au super-8, au 16 mm et aux films amateurs consacrés à un événement de ces dernières 50 années. Il y aura aussi des ateliers de réalisation, une exposition, de l'animation dans les rues. Renseignements : A.-P. Chaigneau, 2, rue de Condé-sur-Noireau, 94300 Vincennes (Tél. : 808-04-57).

Stages d'été organisés par le C.R.E.A.V. (Centre Régional d'Etudes Audio-Visuelles). Stage audiovisuel, communication et enseignement, du 30-6 au 5-7. Stage photo, du 21-7 au 2-8. Stage vidéo, du 4 au 16-8. Le premier a lieu à Marans, près de La Rochelle, les deux autres à Etcharry (pays basque). Renseignements : C.R.E.A.V., 3, rue A.-Gabriel, 17000 La Rochelle.

Le 8e Festival International du Film Amateur aura lieu à Kelibia (Tunisie) du 17 au 24 août. Il est ouvert aux films de toutes origines et de tous métrages, en 8, Super 8 ou 16 mm. Les candidats doivent se faire connaître avant le 17 juin et adresser leurs films avant le 17 juillet à la B.P. 116, Tunis. Le règlement précise qu'est considéré comme amateur quiconque n'a jamais pratiqué d'activité rémunératrice dans l'art et l'industrie cinématographiques.

Premier festival du film pour enfants à La Bourboule, du 30 juin au 5 juillet. Il sera suivi de deux semaines d'animation audio-visuelle au cours desquelles les enfants pourront eux-mêmes réaliser des films. Renseignements : Centre Français du film pour l'Enfance et la Jeunesse, 109, rue N.-D.-des-Champs, 75006 Paris (Tél. 326-14-88).

Le Prix de l'Age d'Or, institué en 1973 par la Cinémathèque de Belgique pour couronner « un film de fiction dont l'invention et les qualités cinématographiques témoignent d'un esprit de liberté et de subversion comparable, pour notre époque, à celui de Bunuel en 1930 », a été attribué à L'EXPROPRIATION de Raul Ruiz (Chili) par trois voix contre une à XALA d'Ousmane Sembene (Sénégal).

La Biennale 1975, prévue pour tout l'été et une partie de l'automne, a commencé ses activités au début de mai après confirmation du comité de direction et de l'orientation résolument démocratique et antifasciste. Mais la polémique politique continue autour de la nouvelle formule et la situation financière est très difficile, la ville de Venise, la province et l'Etat étant en retard dans le versement des fonds prévus.

## SOLUTIONS DES JEUX DU N° 35

**MOTS CROISES**

**Horizontalement** : 1. Inspecteur. — 2. Meurtres. — 3. Monica (Vitti) - R.C. (Ricciotto Canudo). — 4. Or - AAI. — 4. Rétroactif. — 5. TA - Enclos. — 6. Eli (Wallach) - Chemin. — 7. Lino - Emina (= anime). — 8. L.S.D. - Essi. — 9. Emigrant. — 10. Ecourtées.

**Verticalement** : I. Immortelle. — II. Néoréalisme. — III. Sun - Indic. — IV. Prière (cf. QUATRE HOMMES ET UNE PRIERE) - Go (cf. GO WEST). — V. Etc - Onc - Bru. — VI. Cravache - Ar. — VII. Te (= tête) - Clément. — VIII. Es - Atomiste. — IX. Raisins. — X. Récif - Nains.

**L'ARTICLE-MYSTERE**

L'article s'intitule « Maquillage », il est paru dans l'almanach de « Mon Ciné » 1933, et a pour auteur... un certain Armand Truffaut !

**LA PHOTO-MYSTERE**

Pearl White et Crane Wilbur dans THE PERILS OF PAULINE, de Donald Mackenzie (1914).

# TÉLÉ-CHABROL

*Quelques lecteurs nous ont reproché de ne pas avoir publié, dans notre dossier Chabrol du n 36, les génériques des réalisations du cinéaste pour la télévision. Reproche mérité : nous aurions dû... Mieux vaut tard que jamais : les voici, établis par notre licencié ès Chabrol, Guy Braucourt.*

La chronologie de cette télé-filmographie est donnée d'après l'ordre de réalisation des films, qui ne correspond pas forcément à l'ordre de leur passage à l'antenne. Ainsi, alors que les deux adaptations de James ont d'abord été tournées par Chabrol au cours de l'année 74, elles sont encore inédites en ce mois de juin 1975 ; tandis que la diffusion des « Histoires insolites » s'est faite dans l'ordre suivant : MONSIEUR BEBE, LES GENS DE L'ETE, UNE INVITATION A LA CHASSE, NUL N'EST PARFAIT. A noter que tous ces téléfilms ont été tournés avant UNE PARTIE DE PLAISIR.

**I) Série HENRY JAMES :**

**DE GREY.** D'après la nouvelle d'Henry James « De Grey, une histoire romanesque », tirée du recueil « La maison natale » (Ed. Denoël). Adaptations et dialogues : Roger Grenier. Image : 35 mm Eastmancolor : Jean Rabier. Décors : Guy Littaye. Son : Guy Chichignoud. Musique : Pierre Jansen. Montage : Jacques Gaillard. Production : O.R.T.F., Technisonor et Cosmovision. Producteur exécutif : Philippe Baraduc. Interprétation : Hélène Perdrière, Daniel Lecourtois, Catherine Jourdan, Yves Lefebvre.
Durée : 51 minutes. Diffusion : 1975, date encore indéterminée (T.F. 1).

**LE BANC DE LA DESOLATION.** D'après la nouvelle d'Henry James, tirée du recueil « Le dernier des Valérl » (Ed. Albin-Michel). Même fiche technique que le précédent.
Interprétation : Catherine Samie, Michel Duchaussoy, Thalie Fruges, Roger Lumont, Francis Lax, avec la participation amicale et non créditée au générique de Michel Piccoli.
Durée : 52 minutes. Diffusion : 1975, date encore indéterminée (T.F. 1).

Outre ces deux adaptations réalisées par Claude Chabrol, la série HENRY JAMES se compose de quatre autres nouvelles tournées par :
Claude Seban : **OWEN WINTGRAVE,**
Volker Schloendorff pour l'Allemagne : **LES RAISONS DE GEORGINA,**
Tony Scott pour l'Angleterre : **L'AUTEUR DE BELTRAFFIO.**

De même, la série **HISTOIRES INSOLITES** est complétée par deux réalisations signées Christian de Challonge : **PARCELLE BRILLANTE,**
et Edouard Molinaro : **UN JOUR COMME LES AUTRES AVEC DES CACAHUETES.**

**II) Série « HISTOIRES INSOLITES » :**

**MONSIEUR BEBE.** D'après la nouvelle « Bons et loyaux services » de Julio Cortazar, tirée du recueil « Les armes secrètes » (Gallimard). Adaptation et dialogues : Roger Grenier. Image : 16 mm. Eastmancolor : Jean Rabier. Décors : Guy Littaye. Son : Guy Chichignoud. Musique : Pierre Jansen. Montage : Monique Fardoulis. Production : O.R.T.F., Technisonor et Cosmovision. Producteur exécutif : Philippe Banaduc.
Interprétation : Denise Gence, Marc Doelnitz, Bernard Jeantet, Daniel Ollie, Philippine Pascale, François Perrot, Jean-Marie Bernicat, Moun Foissey, Sylvie Joly, Jean Lanier, Gilbert Servien, Marie-Jo Simenon, Paul Temps.
Durée : 52 minutes. Diffusion : le samedi 19 octobre 1974 (1re chaine, 20 h 30).

**NUL N'EST PARFAIT.** D'après la nouvelle « Accommodements » de G.-G. Mandel. Adaptation et dialogue : Roger Grenier. Image : 16 mm Eastmancolor : Jean Rabier. Décors : Guy Littaye. Son : Guy Chichignoud. Musique : Pierre Jansen. Montage : Monique Fardoulis. Production : O.R.T.F., Technisonor et Cosmovision. Producteur exécutif : Philippe Baraduc.
Interprétation : Caroline Cellier, Michel Duchaussoy, Catherine Chauvière, Philippe Dehesdin, Gefion Helmke, Daniel Lecourtois, Eduard Linkers, Louise Rioton.
Durée : 52 minutes. Diffusion : le samedi 9 novembre 1974 (1re chaine, à 20 h 30).

**UNE INVITATION A LA CHASSE.** D'après la nouvelle de George Hitchkock. Adaptation et dialogue : Paul Gégauff. Image : 16 mm Eastmancolor : Jean Rabier. Décors : Guy Littaye. Son : Guy Chichignoud. Musique : Pierre Jansen. Montage : Monique Fardoulis. Production : O.R.T.F., Technisonor et Cosmovision. Producteur exécutif : Philippe Baraduc.
Interprétation : Jean-Louis Maury, Margarethe Von Trotta, Henri Attal, Dominique Zardi, Michèle Alexandre, Robert André, Gérard Degeorge, Robert Favart, Francis Lax, Fredrick Ledebur, Jean Martin, Jean Winiger.
Durée : 52 minutes. Diffusion : le samedi 2 novembre 1974 (1re chaine, à 20 h 30).

**LES GENS DE L'ETE.** D'après la nouvelle de Shirley Jackson. Adaptation et dialogue : Roger Grenier. Image : 16 mm Eastmancolor : Jean Rabier. Décors : Guy Littaye. Son : Guy Chichignoud. Musique : Pierre Jansen. Montage : Monique Fardoulis. Production : O.R.T.F., Technisonor et Cosmovision. Producteur exécutif : Philippe Baraduc. Interprétation : Madeleine Ozeray, François Vibert, Dieter Augustin, Serge Bento, Charles Charras, Cadine Constan, Jean-Paul Frankeur, Isabelle Gautier, Georg Hartmann, Alain Péron, Margot Trooger, François Valorbe.
Durée : 52 minutes. Diffusion : le samedi 26 octobre 1974 (1re chaine, à 20 h 30).

**ABONNEZ-VOUS AU PLUS VITE...**

Si vous êtes parmi nos soixante prochains abonnés, vous recevrez en cadeau de bienvenue un des ouvrages des Editions Balland, collection « Classiques du Cinéma » :

**LES VISITEURS DU SOIR, DROLE DE DRAME** ou **LA GRANDE ILLUSION** (chaque volume comprend le texte complet des dialogues, un millier de photos et les filmographies des principaux acteurs et techniciens). Valeur du volume : 29 francs.

Cette offre n'est valable que pour nos **soixante nouveaux abonnés pour un an** ayant souscrit les premiers, dès parution de ce numéro.

Dépêchez-vous !... C'est un beau cadeau !

**BULLETIN D'ABONNEMENT** à envoyer aux EDITIONS DE L'ATALANTE
60, avenue Simon-Bolivar - 75019 PARIS

NOM ..... Prénom .....

Adresse .....

..... Code postal .....

Je souscris un abonnement à **ECRAN**, à compter du n° .....
pour 6 numéros et la somme de 50 F (France) 58 F (Etranger) ☐
pour 12 numéros et la somme de 100 F (France) 115 F (Etranger) ☐
par anticipation, pour 12 numéros, à partir de mon échéance prochaine, au prix de l'abonnement normal ☐

Ci-joint chèque postal, chèque bancaire ou mandat de ..... F à l'ordre des EDITIONS DE L'ATALANTE.

Au cas où je serais parmi vos soixante premiers abonnés nouveaux (pour un an), faites-moi parvenir en prime :

LES VISITEURS DU SOIR ☐
LA GRANDE ILLUSION ☐
DROLE DE DRAME ☐

(Cocher l'ouvrage choisi)

Date : Signature :

## DES AMIS COMME LES VOTRES...

deviendraient peut-être les nôtres s'ils connaissaient, enfin, ECRAN.

Alors, si vous pensez que certains d'entre eux pourraient éprouver quelque satisfaction à recevoir, **gratuitement et de votre part,** un exemplaire récent de la revue, précisez leurs noms et adresses ci-dessous (ou sur une grande page blanche si vous avez beaucoup d'amis !). Nous ferons le reste.

NOM ..... Prénom .....
Adresse .....
Code postal .....
NOM ..... Prénom .....
Adresse .....
Code postal .....
NOM ..... Prénom .....
Adresse .....
Code postal .....
NOM ..... Prénom .....
Adresse .....
Code postal .....

Liste à envoyer à :
EDITIONS DE L'ATALANTE, 60, avenue Simon-Bolivar - 75019 PARIS

## BON DE COMMANDE D'ANCIENS NUMEROS

Nom et prénom .....

Adresse .....

_____ Code postal .....

Je désire recevoir les numéros suivants **(cocher les cases correspondantes) :**

☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 ☐ 5 ☐ 6 ☐ 7 ☐ 8 ☐ 9 ☐ 10
☐ 11 ☐ 12 ☐ 13 ☐ 14 ☐ 16 ☐ 18 ☐ 19 ☐ 20 ☐ 21 ☐ 22
☐ 23 ☐ 24 ☐ 25 ☐ 26 ☐ 27 ☐ 28 ☐ 29 ☐ 30 ☐ 31 ☐ 32
☐ 33 ☐ 34 ☐ 35 ☐ 36

Les numéros 15 et 17 sont épuisés, et les numeros 1 à 8 se font rares.

Le numéro : **9** F (France) - **10,50** F (Etranger).
La collection complète (34 numéros) : **290** F (France) - **335** F (Etranger)

Ce bon de commande ne sera pris en considération qu'accompagné de son règlement par chèque postal, chèque bancaire ou mandat à l'ordre des EDITIONS DE L'ATALANTE, 60, avenue Simon-Bolivar - 75019 PARIS

hénot

# emmanuelle

LE MAGAZINE DU PLAISIR

N° 10 - JUILLET - EN VENTE PARTOUT - 10 F

*

## CHRISTIAN FECHNER
## ou
## LE PLAISIR D'ÊTRE PRODUCTEUR

***A propos des films de***
***Bertrand Blier***
***Claude Zidi***
***Yvan Chiffre***

*

EMMANUELLE est à vous chaque mois
pendant toute l'année
et vous offre en cadeau de bienvenue
UN DISQUE ÉROTIQUE INÉDIT
(strictement réservé aux adultes)

ABONNEMENT 1 AN, 12 NUMÉRO : 100 F AU LIEU DE 120 F

(bon à recopier) - Je désire m'abonner à partir du numéro : _____

Nom : _____ Prénom : _____

Adresse : _____ Code postal : _____

Profession : _____

Ci-joint mon règlement à l'ordre des Editions OPTA (réf. E 75) - 24, rue de Mogador - 75009 PARIS

☐ Chèque bancaire ou mandat-poste ☐ Chèque postal C.C.P. 31.529.23 LA SOURCE ☐ Mandat de versement

# BALLAND

**publie la BIBLIOTHEQUE DES CLASSIQUES DU CINEMA**

Des livres-films qui constituent vraiment "la pléiade" du cinéma.

## LES VISITEURS DU SOIR
MARCEL CARNE
JACQUES PREVERT
49 F

## DROLE DE DRAME
MARCEL CARNÉ
JACQUES PREVERT
49 F

## LA GRANDE ILLUSION
JEAN RENOIR
49 F

## LES ENFANTS DU PARADIS
MARCEL CARNE
JACQUES PREVERT
1 volume double : 79 F

## A BOUT DE SOUFFLE
JEAN-LUC GODARD
49 F

à paraître en octobre 1975 :

## LA BELLE ET LA BETE
JEAN COCTEAU
49 F environ

*Chaque livre comprend :*

● 1.000 photographies extraites du film ● le dialogue intégral lui correspondant ● une analyse de l'œuvre et de son tournage relié sous jaquette couleur.

France : Exclusivité Hachette - Suisse : Cédilivres - Belgique : Sélection de Lectures - Canada : Select Press